Technik und Auffassung des Kampfes

im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts

Zur Form- und Sachgeschichte
der dramatischen Dichtung

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät I. Sektion

der

K. Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Max Rich. Scherrer

Druck der Roßberg'schen Buchdruckerei
Leipzig 1917

Technik und Auffassung des Kampfes

im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts

Zur Form- und Sachgeschichte
der dramatischen Dichtung

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät I. Sektion

der

K. Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Max Rich. Scherrer

Druck der Roßberg'schen Buchdruckerei
Leipzig 1917

Eingereicht am 20. November 1916

Genehmigt auf Antrag der Herren Professoren
Dr. *F. Muncker* und Dr. *H. Paul*

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Dezember 1916

Die Schrift, deren erster Abschnitt (Einleitung, Kap. 1—3) hier als Dissertation vorliegt, wird vollständig noch in diesem Jahre im Verlag von Rascher & Co., Zürich und Leipzig, erscheinen.

Inhalt

Seite

Einleitung . . . . . 1—7

I. Abschnitt:

Von der französischen Form zum nationalen Schlachtfestspiel

1. Kapitel: Gottsched und seine Schule . . . . . 8—38

2. Kapitel: Erste Wirkungen des Siebenjährigen Krieges . . . . . 39—51

3. Kapitel: Klopstocks Hermannsschlacht . . . . . 52—69

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552312_0077

Einleitung.

Goethe führt im 12. Buch von Dichtung und Wahrheit seinen Abriß der Geschichte des Wetzlarer Kammergerichts mit der Bemerkung ein, daß die Beschaffenheit der Gerichte und der Heere die genaueste Einsicht in die Beschaffenheit irgendeines Reichs gebe. Die folgende Untersuchung unternimmt es, unter dem zweiten Gesichtspunkt das dramatische Reich zu mustern und versucht, aus der wechselnden Verfassung der dramatischen Heere und der dramatischen Kriegführung Einblicke in den Wandel der dramatischen Form zu gewinnen. Wie die Kunstgeschichte etwa die Gestaltung eines Kapitells von der altchristlichen Basilika bis zur Renaissance verfolgt und aus der Art wie der kleine Block behauen und geformt wird, die Stilgeschichte der mächtigen Dome liest, so sollte an den Sonderaufgaben, die der Kampf, in seinen Abstufungen vom Einzelgefecht bis zur offenen Feldschlacht, dem Drama stellt, ein Jahrhundert seiner formal-technischen Entwicklung aufgezeigt werden.

Es war natürlich, daß zugleich damit die kriegerischen Sachprobleme, die Fragen der Kampfauffassung, des dichterischen Erlebens des Krieges bis herunter zu der Stellung der Dramatiker zum historischen und zeitgenössischen Heerwesen und seiner Spiegelung in der Dichtung ins Auge gefaßt wurden; sie sind von der formalen Betrachtung[1]) nicht zu trennen und haben für sie, angefangen bei der Stoffwahl und noch in den kleinsten scheinbar äußerlichen technischen Prozeduren, entscheidende Bedeutung. Letzten Endes bestimmt das Erlebnis die Formgebung; die dramatische Technik erwächst auf dem Grund der Gesamtstimmung einer Epoche und besteht nur in Zeiten der Erstarrung losgelöst von ihr weiter; auch ein übermächtiger fremder Einfluß setzt schon eine verwandte Disposition voraus. Es gehen demnach im folgenden die Darlegungen über die dramatische Kampfform mit der Untersuchung des kriegerischen Gehaltes Hand in Hand; bei diesem war die Grenze nicht zu eng zu ziehen. Die technische Betrachtung durchmißt, indem sie die wirklichen Lösungen eines reichen Abschnittes der Entwicklung mustert, worin

[1]) Unter „Form" und „formal" wird im folgenden durchweg die dramatische Form der Stücke, nicht ihre sprachliche verstanden; also jene, die man auch, im Gegensatz zu der sprachlichen „äußeren", als die „innere Form" bezeichnet.

weltliterarische Formgegensätze zum Austrag kommen, nahezu den Kreis der möglichen Formen der Kampfdarstellung; die sachliche Betrachtung sollte demgegenüber Raum genug erhalten, um neben den Grundfragen auch das militärische Kleinwerk, die spezifisch soldatischen Dinge in ihrem ganzen Umfang zu überblicken und damit ein Gesamtbild der dramatischen Erfassung des Militärischen in den behandelten Epochen — es ist das Jahrhundert, das vom ständischen Heer in die allgemeine Wehrpflicht führt — zu erreichen.

In der Abgrenzung des Gebietes war für eine Darstellung, die die neuere dramatische Entwicklung, wesentlich das 18. Jahrhundert umfassen sollte, der Ausgangspunkt in der Reform Gottscheds gegeben; für das Kampfproblem ganz besonders dadurch, daß mit der Wiedervereinigung von Bühne und Literatur durch ihn der Prozeß zwischen dem (klassizistisch-französischen) Rationalismus und der ungebundenen (shakespearisch-englischen) Phantasie, der in der Kriegsdramatik hartnäckig durchgekämpft werden muß, in eine erste entscheidende Phase tritt. Weniger leicht ist die Grenzlinie nach unten zu ziehen. Ein Ausgleich und damit ein Abschluß wird in der Klassik Schillers erreicht, aber Kleist ist neben ihm für die Krönung der Tendenzen seit dem Sturm und Drang kaum zu entbehren, so sehr er auf der anderen Seite in eine neue Zeit weist. Dagegen steht Grabbe, an den bei der Erwähnung schlachttechnischer Fragen immer zuerst gedacht wird, durchaus jenseits, während der Schlachtakt des Faust II trotz der späten Entstehungszeit, die ihre Spuren hinterlassen hat, naturgemäß noch in die klassische Reihe gehört. Ohne eine spätere Fortsetzung im 19. Jahrhundert auszuschließen, ist die Begrenzung des Stoffes so vorgenommen, daß bis zum Tode Schillers die gesamte Entwicklung, darüber hinaus nur noch das Schaffen Kleists und des alten Goethe erfaßt wird; daß der chronologische Einschnitt dabei gegenüber späteren Stücken von Autoren, die im 18. Jahrhundert wurzeln, wie Tieck und Kotzebue, nicht ängstlich festgehalten wird, braucht kaum gesagt zu werden.

Als wichtige Vorarbeiten zur Behandlung der kriegerischen Dramatik im 18. Jahrhundert fand ich außerhalb der Spezialliteratur über die einzelnen Autoren und Stücke vor die ältere Schrift von Otto Brahm über das deutsche Ritterdrama, die den umfänglichsten kriegerischen Dramenkreis des letzten Jahrhundertviertels als geschlossene Gattung mustert und seine Motive inventarisiert; auf der anderen Seite die Studie K. H. v. Stockmayers über das deutsche Soldatenstück seit Lessings Minna, die den bürgerlichen Zweig der zeitgenössischen Militärstücke untersucht und besonders dort als Unterlage wertvoll wurde, wo sich die Kriegsdramatik großen Stils mit dieser Gattung berührt: in den Räubern, oder mit ihr verschmilzt: im Prinzen von Homburg. Die Probleme der Massenbehandlung, und in diesem Rahmen auch die Kampfszenen, sind neuerdings in Walther Lohmeyers Buch über die Dramaturgie

der Massen dargestellt worden; für die Bühnentechnik im späteren 18. Jahrhundert liegt Petersens umfassende, über die zeitliche Grenze vielfach zurückgreifende Arbeit über Schiller und die Bühne vor.[2])

Über den Krieg als Vorwurf der Tragödie hat sich unter den deutschen Theoretikern des Dramas am bedeutsamsten der Führer der romantischen Kritik, Wilhelm Schlegel, ausgesprochen. Er stellt vergleichend fest, daß der Krieg weit mehr ein epischer als ein dramatischer Gegenstand sei,[3]) zugleich aber geschichtlich, daß er dem Schauspiel seit alters zugehöre; denn es „kommen schon in einigen griechischen Tragödien Kämpfe und Schlachten vor, das heißt die Vorbereitungen dazu und deren Erfolge; und in historischen Schauspielen ist der Krieg, diese ultima ratio regum, durchaus nicht auszuschließen". Zur Betrachtung seiner dramatischen Erfassung übergehend, findet Schlegel in ihren Haupttypen die große Gegensätzlichkeit der klassischen und romantischen Dichter wieder. „Die Griechen haben sich die Vorstellung von Kriegen und Schlachten auf der Bühne durchgängig untersagt: da ihre ganze theatralische Darstellung auf großartige Würde ging, so wäre es ihnen unleidlich gewesen, daneben eine schwache und kleinliche Nachahmung des Unerreichbaren zu sehen. Bei ihnen werden also alle Gefechte bloß berichtet. Durchaus verschieden war der Grundsatz der romantischen Schauspieldichter: ihre wunderbaren Gemälde waren unendlich größer als ihre theatralischen Mittel der sichtbaren Ausführung; sie mußten überall auf die willfährige Einbildungskraft der Zuschauer rechnen, und durften es also auch in diesem Stücke".

[2]) An Sonderstudien über das Kriegerische in der Dichtung, fast sämtlich die ältere Zeit betreffend, sind mir bekannt geworden: Frdr. Hausen, Die Kampfesschilderungen bei Hartmann von Aue u. Wirnt von Gravenberg, Hallenser Diss., 1885; Frdr. Bode, Die Kampfesschilderungen in den mhd. Epen, Greifswalder Diss., 1909; P. Erfurth, Die Schlachtschilderungen in den älteren Chansons de geste, Hallenser Diss., 1911; O. Leibecke, Der verabredete Zweikampf in der altfrz. Literatur, Göttinger Diss. 1905; K. Albrecht, Der Zweikampf mit blanken Waffen in der deutschen Lit., Burschenschaftl. Blätter, Jahrg. 23. — Die hauptsächliche Literatur aus der im folgenden geschöpft wird, mit den für sie gebrauchten Abkürzungen, ebenso die zugrunde gelegten Gesamtausgaben und Sammelwerke sind am Schlusse verzeichnet; die zahlreichen, mehr beiläufig herangezogenen Schriften werden an ihrer Stelle, ihre Verfasser im Register aufgeführt; in den Zitaten bedeuten arabische Ziffern (3, 12) oder arabische, gefolgt von römischen (3, XII), Band u. Seite; römische, gefolgt von arabischen (III, 12), Akt u. Szene.

[3]) Über dramat. Kunst und Litteratur[2] 3, 202 ff. DNL 143, 230 ff.; noch schärfer, aber beiläufig und darum minder gewichtig gefaßt[2] 1, 161 (DNL 143, 17) zu Äschylus: „Der Krieg an sich ist kein Gegenstand für die Tragödie, von der bedeutungsvollen Rüstung führt uns der Dichter rasch zur Entscheidung fort." Vgl. dazu O. Nieten, Chr. D. Grabbe, Dortmund 1908 (Schriften der Literarhist. Gesellschaft Bonn 4), S. 352 u. 382, der die Schlachtaufgabe in Hinsicht auf Grabbe als Sphinx für die dramatische Behandlung betrachtet.

Die beiden Pole der dramatischen Kriegsgestaltung sind damit umschrieben, und Schlegel hat insbesondere das Prinzip des romantischen — englisch-spanischen — Schauspiels aus der Tiefe heraus begründet. Im späteren Drama wird die Kluft zwischen den Grundrichtungen noch erweitert. Die Franzosen, deren Schlegel in diesem Zusammenhang nicht gedenkt, erneuern die antike Tragödie im rationalistischen Geiste, und ihre Kritik, gipfelnd in Boileau, basiert die dramatische Form vollends ausschließlich auf die raison, während im Schaffen der Klassiker selbst abweichende, künstlerische Gesichtspunkte allerdings nicht zu unterdrücken sind. Der strikte Gegensatz zu der Behandlung des Kriegerischen durch den „romantischen" Dichter ist damit erst in der französischen Klassik, am schroffsten in der Theorie, schroff genug in der dramatischen Produktion, noch nicht in ihrem griechischen Urbild gegeben. Während die romantische Kunstweise im Sinne Schlegels, aus der dichterischen Phantasie herausgestaltend und auf die nachschaffende zählend, keine Beschränkung kennt, verwehrt der phantasiefeindliche — ungriechische — Rationalismus der tragédie classique alle Darstellung des Krieges. Das äußere Bild ihrer Form gleicht darin dem der antiken Tragödie, der sie auch den Botenbericht als Vehikel der Kampfvergegenwärtigung nachbildet; aber die Geistigkeit ist eine andere, und der Unterschied prägt sich formal darin aus, daß die Franzosen einen zweiten, unrationalistischen Typus der antiken Kampftechnik, der für die deutsche Entwicklung die größte Bedeutung erlangt, nicht mit übernehmen.

Die Sache der Phantasie in der Kriegsdramatik führt kein Geringerer als Shakespeare selbst. In den Versen des Chorus, der als Vor- und Zwischenredner die kampferfüllte Handlung Heinrichs V. geleitet, liegt eine programmatische Kundgebung beschlossen, die das Verhältnis des romantischen Dramatikers zur Darstellung des Krieges erschöpfend wiedergibt. Shakespeare geht aus von der Erbärmlichkeit des theatralischen Gerüstes, das des großen Vorwurfs — das Aufeinandertreffen zweier mächtigen Monarchien, die Eroberung französischen Bodens steht im Spiel — unwürdig sei; er gibt den kläglichen Raum der Bühne, ihre gegen die Realität stümperhafte Kopfzahl an Darstellern und das Lächerliche des Theaterkriegs preis:[4])

Diese Hahnengrube,
Faßt sie die Ebnen Frankreichs? Stopft man wohl
In dieses O von Holz auch nur die Helme
Wovor bei Agincourt die Luft erbebt?

[4]) Heinrich V., Chorus vor dem ersten, dritten und vierten Akt, nach Schlegel-Gundolf. Den Prologen billigt auch der neueste Übersetzer Shakespeares, der sonst die Echtheit des Stückes anzweifelt, des Meisters Hand zu (Shakespeare in deutscher Sprache, Berlin 1908 ff. 4, 356).

O so verzeiht, weil eine krumme Zahl
Im engen Raum ja für Millionen gilt,
Und laßt uns Nullen dieser großen Summe
Auf eure einbildsamen Kräfte wirken.
. . . . . .
So muß zum Treffen unsre Szene fliegen,
Wo wir (o Schmach!) gar sehr entstellen werden
Mit vier bis fünf zerfetzten schnöden Klingen,
Zu lächerlichem Balgen schlecht geordnet,
Den Namen Agincourt. —

Aber er ruft zugleich die Kraft der Phantasie auf, die kargen Andeutungen der Darstellung auf ihre Weise auszugestalten und aus ihnen, den schmählichen Abbreviaturen der Wirklichkeit, das wahre, nur geistig erschaute Dichterbild aufzubauen:

Ergänzt mit den Gedanken unsre Mängel,
Zerlegt in tausend Teile einen Mann,
Und schaffet eingebild'te Heereskraft.
. . . . Doch sitzt und seht,
Das Wahre denkend wo sein Scheinbild steht.
. . . . . .
Auf, auf, im Geist! Seht einer Stadt Belagrung,
Seht das Geschütz auf den Lafetten stehn,
Auf Harfleur mit den Mündern tödlich gähnend . . .
Der Antrag paßt nicht, und der flinke Lader
Rührt mit der Lunte nun die höllischen Stücke
Die alles niederschmettern . . . Bleibt geneigt!
Eur Sinn ergänze was die Bühne zeigt.

Es ist bekannt, wie weit Shakespeares Publikum ebenso wie das Publikum der mittelalterlichen Mysterien diesen Forderungen entgegenkam. Dagegen duldet die rationalistische Bühne der Franzosen als Vorführung nur das durchaus der Wirklichkeit Gemäße, das schlechthin Darstellbare; allein die Furcht vor dem Lächerlichen, das Gewissen der französischen Dichter,[5]) würde genügen, alle unvollkommene Wiedergabe, die gutwillig für die wirkliche Erscheinung genommen werden soll, auszuschließen.

Die französische Denkweise kommt in dem nachshakespearischen England zum Siege, und ebenso, im Zeitalter Gottscheds, in Deutschland. Die öfters

[5]) Schlegel, Dramat. Kunst und Litt.[2] 2, 148 f.; DNL 143, 103; vgl. Voltaire, Discours sur la tragédie Brutus, Œuvres 2, 315.

als Naivität geringgeschätzte, für den Dramatiker unschätzbare Disposition des alten Publikums, dessen Anspruchslosigkeit wie diejenige des Kindes aus der Regsamkeit der Phantasie hervorgeht, ist damit verloren. Die lange Reihe der Einwürfe gegen den Bühnenkampf, die seit den französischen Theoretikern nie mehr verstummen, stammt im Grunde aus dem Lager der Rationalisten, aus einer Geistesrichtung, die das notwendig dürftige, oft klägliche und geradezu lächerliche der Kampfdarstellung der freien Entfaltung der Handlung zuliebe nicht mehr zu übersehen vermag. Diese Anschauung bleibt die herrschende. Auch Wilhelm Schlegel gibt zu:[6]) „Es ist allerdings lächerlich, wenn eine Handvoll ungeschickter Streiter in pappnen Rüstungen durch einige Degen, womit, wie man deutlich sieht, sie sich wohl hüten einander das mindeste Leid zuzufügen, das Schicksal mächtiger Reiche entscheiden sollen" — und selbst er kommt gegenüber der Kriegswelt Shakespeares zu einem überraschend kühl abwägenden Urteil: „Bei allen den erwähnten Nachteilen haben Shakespeare und einige spanische Dichter aus der unmittelbaren Vergegenwärtigung des Krieges so große Schönheiten gezogen, daß ich nicht wünschen kann, sie hätten sich deren enthalten." Es entspricht seinem vermittelnden Standpunkt, daß er schließlich Fingerzeige für die Inszenierung gibt, die die Schwierigkeiten vor allem durch Verwendung illusionistischer Mittel meiden soll.

Eine breite Grundlage für die ungebundene Entfaltung von Kämpfen, aber auch eine den rationalistischen Widersachern willkommene Blöße und, wichtiger, eine starke innere Gefahr bildet die vor der Bühne immer rege Schaulust. Der Zustand der älteren englischen Bühne, die Jugendstücke Shakespeares und das spanische Theater lehren, daß darin die Wurzel der freien Kampftechnik zu suchen ist. Hier tritt allerdings ein naives, volksmäßiges Element zutage, und als Wortführer der Klassizisten kann sich noch Voltaire nicht genug tun, von der Höhe eines kultivierten Geschmacks herab über die shakespearische Dramatik des Pöbels, für die er doch ein erstes Verständnis anbahnt, herzuziehen. „Les porteurs de chaise, les matelots, les fiacres, les courtauds de boutique, les bouchers, les clercs même aiment passionnément les spectacles; donnez-leur des combats de coqs, ou de taureaux, ou de gladiateurs, des enterrements, des duels, des gibets, des sortilèges, des revenants, ils y courent en foule" heißt es in der Schrift über das englische Theater,[7]) ähnlich wie der römische Klassizist Horaz den ungelehrtesten Teil des Publikums zaust, weil er mitten im Stück nach Fechtern oder einem Bärentanz schreie,[8]) und die Zwischenspiele an den Pranger stellt, worin das Kriegerische

[6]) Dramat. Kunst u. Litt.[2] 3, 207—210; DNL 143, 233.

[7]) Du théâtre anglais (1761), Œuvres 24, 201 (früher betitelt Appel à toutes les nations usw.).

[8]) Epist. II, 1, v. 185 f.: media inter carmina poscunt/aut ursum aut pugiles: his nam plebecula gaudet.

besonders im Ansehen steht: „quattuor aut plures aulaea premuntur in horas, / dum fugiunt equitum turmae peditumque catervae; / mox trahitur manibus regum fortuna retortis, / esseda festinant, pilenta, pettorita, naves, / captivom portatur ebur, captiva Corinthus".[9]) Ein übereinstimmender Ausfall Voltaires findet sich noch einmal in der Lettre à l'Académie française:[10]) „Partout les spectacles chargés d'événements incroyables plaisent au peuple: il aime à voir des changements de scènes, des couronnements de rois, des processions, des combats, des meurtres, des sorciers, des cérémonies, des enterrements" — und gegen den kriegerischen Ausstattungsprunk im besonderen prägt er das feine Wort: „Quatre beaux vers valent mieux, dans une pièce, qu'un régiment de cavalerie",[11]) obwohl seine eigene Dramatik dem darin niedergelegten klassischen Prinzip der Verinnerlichung allerdings zuwiderläuft.

Auch Schlegel erkannte, daß die Schaulust und die von ihr geförderte Vervollkommnung der szenischen Mittel für die Kriegsbehandlung des „romantischen" Dichters gefährlich werden konnte: „allein das [der primitiven Kampfwiedergabe] entgegengesetzte Äußerste ist noch weit schlimmer. Wenn es nun wirklich gelingt, das Getümmel einer großen Feldschlacht, die Erstürmung einer Festung und dergleichen einigermaßen täuschend vor die Augen zu bringen, so ist die Gewalt dieser sinnlichen Eindrücke so groß, daß sie den Zuschauer der Aufmerksamkeit unfähig machen, welche ein dichterisches Kunstwerk erfordert; und das Wesentliche wird unter dem Zubehör erdrückt."[12]). Dieser Vorgang vollzieht sich im Schauspiel des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Oper Hand in Hand mit der Ausbildung des Dekorations- und Ausstattungswesens und führt das Kampfstück bis in die letzte Veräußerlichung im Kampfspektakel. Die freie Kampftechnik ist demnach von der einen Seite her durch die Lächerlichkeit der unzulänglichen, von der anderen durch das Überwuchern der zulänglichen Mittel bedroht. Die zweite Gefahr wächst, je mehr die rationalistischen Ansprüche an sie durch Annäherung der Darstellung an die Wirklichkeit befriedigt werden.

[9]) Epist. II, 1; nach Wieland, der in seinen Anmerkungen Belege aus der römischen Theatergeschichte beibringt: „die Szene bleibt / vier Stunden oft und länger unterbrochen, / indeß das gaffende Parterre mit Zwischenspielen / belustigt wird. Da jagen Reiterei / und Fußvolk hitzig mit gezücktem Säbel / einander durch die Bühne. — Folgt darauf, / gar schön zu sehn! das Schauspiel eines langen / Triumphs; in Fesseln ziehn, die Hände auf den Rücken / gedreht, besiegte Könige daher; / ein rascher Zug von gall'schen Kriegeswagen / und Kutschen voll gefangner Damen und / Bagagekarren rasseln hinterdrein: / Gerätschaft, Schiffe, Bilder und Gefäße / von Elfenbein, ein ganz Korinth voll eherner / Statuen, wird im Pomp dahergeschleppt".

[10]) 25 août 1776; II partie; Œuvres 30, 366 f.

[11]) Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne (Semiramis), Œuvres 4, 500.

[12]) Dramat. Kunst und Litt.[2] 3, 208; DNL 143, 233.

Erster Abschnitt.

Von der französischen Form zum nationalen Schlachtfestspiel.

> Warum muß es denn gerade Krieg sein? Krieg ist ein gefährliches Spiel; ich kann schon das bloße Wort nicht leiden; glaubt mir, es liest sich besser davon in Büchern, als dort im Felde zu stehn —
>
> Tieck im Blaubart.

Erstes Kapitel.

Gottsched und seine Schule.

Gottsched fand bei seinem Auftreten eine verwilderte Volksdramatik vor, in der die rohe Schaulust, die Voltaire an der englischen Bühne geißelt, in höchster Blüte stand. Ihr Verhältnis zum Kriegerischen ist gekennzeichnet durch die von den englischen Komödianten eingeführte, seither nicht mehr abgekommene Verwendung der Blutblase zur Darstellung der Theaterwunden.[13]) Die Kampftechnik im ganzen entsprach ebenso wie dieses Charakteristikum dem Stande des älteren englischen Theaters, der seinerzeit von den Komödianten vermittelt wurde. Die tiefere Ursache der übereinstimmenden theatralischen Verhältnisse liegt aber in denselben volksmäßigen Forderungen: die Vorführung, auf das Grausame und Blutrünstige ausgehend, findet ihre einzige Grenze in der Beschränktheit der szenischen Mittel.[14]) Dieser Tradition gegenüber, in der die shakespearische Phantasiefreiheit allerdings nicht mehr zu erkennen war, bringt Gottsched in entscheidendem Bruch — wie der Boden schon vor ihm durch allmähliches Eindringen der französischen Regeldramatik vorbereitet wurde, spielt hier keine Rolle — das rationalistische Ideal, die

[13]) Vgl. den Anhang Wunde.

[14]) Für die Kampfdarstellung bei den englischen Komödianten vgl. Tittmann, Die Schauspiele der engl. Komödianten, Leipzig 1880, S. LVIII f.; Creizenach, DNL 23, XC f. Die Belege für das ganze ältere deutsche Drama sind gesammelt bei Siegfr. Mauermann, Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700, Berl. 1911 (Palaestra Bd. 102): engl. Komödianten S. 124 f. u. 236; Ayrer 128; volkstüml. Drama 159; Chr. Weise 178; Jesuitendrama 201; Renaissance-Drama 223 f.

Kunstform der gallischen Klassiker zur Geltung. Unter den Gründen, die das historisch bedeutsame Werk gelingen ließen, ist der nicht der geringste, daß Gottsched mit dem französischen Codex einen festgefügten, nach allen Seiten gesicherten Bau, woran es nichts zu rütteln gab, in die Wildnis der überlieferten Formen stellte, daß er ein ausgearbeitetes System, das Regelmäßige an Stelle des Regellosen setzte. Dies wird an den Fragen der Kampftechnik sofort sichtbar.

Von den zwei Wegen, die das horazische Aut agitur res in scenis aut acta refertur dramatischer Gestaltung weist, kennt die klassische Tragödie der Franzosen, wenn Kampfereignisse zu geben sind, nur den einen: den Botenbericht.[15]) Äußerlich gesehen hindert die Beobachtung der Einheiten, zumal der des Orts, mehr noch das Gebot der bienséance, welches alle Bluttaten von der Bühne verbannt, die sichtbare Darstellung von Gefechten. In der engumgrenzten Welt der heroischen Tragödie, die nur für wenige bedeutende Personen Raum hat und die Masse ganz ausschließt, könnten sie ohnehin nur als Zweikämpfe auftreten. Der innere, stilbestimmende Grund, der sie so gut wie völlig fernhält, ist die Konzentration der Aufmerksamkeit auf die seelischen Konflikte. Das äußere Geschehnis für sich bedeutet der französischen Klassik wenig; ihr Interesse ruht auf seinem Reflex im Geistigen. Diese Verinnerlichung allein erlaubt die strengste Beschränkung im Apparat: geschlossene, geradlinige Handlung, Einsetzen kurz vor der Katastrophe, wenig Figuren, geringe Ausdehnung in der Zeit, ein Ort.

---

[15]) Während Aristoteles sich über ihn im besonderen nicht äußert, prägt Horaz (De arte poetica v. 182 ff.) die fürderhin kanonische Regel: Non tamen intus / digna geri promes in scenam multaque tolles / ex oculis, quae mox narret facundia praesens — in Gottscheds Übersetzung (Crit. Dichtkunst[4], Leipzig 1751, S. 31): „Doch solltens Dinge sein, / Die man nicht zeigen mag, die darf das Volk nicht sehen: / Man trägt sie mündlich vor, als wären sie geschehen." Diese Vorschrift geht mit der horazischen Einschränkung von der geringeren Überzeugungskraft des bloß Gehörten gegenüber dem Gesehenen auf Boileau (Art poétique Chant III v. 51 ff.) über:

„Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose:
Les yeux en le voyant saisiraient mieux la chose;
Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille, et reculer des yeux."

Selbständiger spricht sich Corneille aus, der sich im Discours de la tragédie (Œuvres 1, 78, vgl. 1, 105) Horazens Regel zu eigen macht, im Discours des trois unités (1, 100) aber, bei der Besprechung der Sonderhandlungen, neben dem Botenbericht noch andere Möglichkeiten der Vermittlung des Außerszenischen sieht: der Dichter soll aus jenen nur die günstigsten darstellen, „et cacher les autres derrière la scène, pour les faire connaître au spectateur, ou par une narration, ou par quelque autre adresse de l'art." Vgl. dazu Joh. Böhm, Die dramat. Theorien P. Corneilles, Kieler Diss., Berl. 1901, S. 122.

Die gottschedische Theorie bemächtigt sich dieser Form vom Standpunkt des platten Verstandes aus. Das Problem der Kampfdarstellung ist damit ohne weiteres entschieden; alle Vorführung wird verworfen, weil sie der Wahrscheinlichkeit widerspricht. Jedes Parlamentieren gerade darin hätte überdies als Rückfall in die verhaßte Barbarei der Volksbühne und Zuflucht zu den verabscheuungswürdigen Wirkungsmitteln der Staatsaktionen gelten müssen. Um so interessanter sind die Annäherungen an jene, die sich in die Schultheorie und in zunehmender Stärke in die Schulpraxis einschleichen.

Gottscheds eigene Äußerungen zur Kampftechnik sind nicht eben zahlreich und mehr beiläufiger Natur; es lag keine Veranlassung vor, sich über eine Nebenfrage, deren Lösung durch den allgemeinen Grundriß seines Lehrgebäudes deutlich genug vorgezeichnet war, insbesondere auszusprechen. Er gibt etwa in seiner Kritik des corneilleschen „Cid“[16]) dem Dichter Beifall, „daß der Zweikampf des Grafen mit dem Roderich nicht auf der Schaubühne geschiehet, denn es ist gemeiniglich lächerlich. Man stellet nichts als das Geräusche der Klingen vor“. Den Rationalisten stört die ungenügende Bühnendarstellung. Im größeren Zusammenhang wird der Bühnenkampf gestreift innerhalb der oft diskutierten Schicklichkeitsfrage, wie weit Bluttaten in der Vorführung zulässig seien. Gottsched ist darin noch ängstlicher als seine französischen Lehrmeister. Er tadelt am selben „Cid“ (III, 4)[17]) — er war auch das Sorgenkind des posterioren Systems Corneilles — daß Don Rodrigue mit blutigem Degen in das Zimmer seiner Geliebten komme, woran der strenge Kommentator Voltaire keinen Anstoß nimmt. Aus seiner Verteidigung von Catos Tod[18]) wird deutlich, daß an einen tödlichen Stich auf der Bühne, weil dabei Blut fließen würde, nicht zu denken ist. Merkwürdig bleibt dieser Zimperlichkeit gegenüber die Anmerkung der Critischen Dichtkunst zu Horazens „Aut agitur“ usw.[19]), wo Gottsched der Bemerkung, daß die Franzosen auf ihrer Bühne kein Blut vergießen ließen, die Worte entgegensetzt: „Die Engeländer und wir Deutschen haben dergleichen blutige Dinge gern“, immerhin ein Zugeständnis an die nationale Bedingtheit der Kunst und wie eine leise Vorahnung der lessingischen Erkenntnis im 17. Literaturbrief. Die dritte Auflage der Dichtkunst 1742 errichtet freilich an dieser Stelle die War-

[16]) Beyträge zur Critischen Historie usw. 4, 305, 14. Stück, 1736.

[17]) Beyträge 4, 302 u. 306; Fr. Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie u. Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing, Frauenfeld 1888—89, 1, 135.

[18]) Schriften zum Cato, „Des Verfassers bescheidene Antwort auf vorhergehende critische Gedanken“, Cato, 10. Aufl., 1757, S. 110: „Nur den bloßen Tod, nachdem der tödliche Stich schon geschehen war, vor den Zuschauern erfolgen zu lassen, das ist schon eine Verwägenheit, die einigen zärtlichen Kunstrichtern verwerflich vorkömmt“ usw.

[19]) Crit. Dichtkunst, 1: Aufl., 1730, S. 24—25; 4. Aufl., 1751, S. 30.

nungstafel: „doch ist es der Wahrscheinlichkeit wegen besser, sich dieser Vorstellungen[20]) zu enthalten".

Derselbe dramaturgische Rationalismus, der mit Gottsched in Deutschland zur Herrschaft kam, hatte im Lande Shakespeares selbst Fuß gefaßt. Im Kampf gegen das regellose englische Drama kam dem Leipziger Professor der „Spectator" Steeles und Addisons zu Hilfe, der unter den Werken ist, denen er die Kenntnis der Regeln der Schaubühne verdankt;[21]) seine Frau übersetzte die Zeitschrift seit 1739. Es mußte ihm, dem ein zur Regel bekehrter Engländer lieber war als neunundneunzig regelmäßig geborene Franzosen,[22]) aus dem Herzen gesprochen sein, wenn der Englische Zuschauer dem Kampfgetümmel, das seine nationale Bühne erfüllte, mit Spott und Ernst zu Leibe ging.[23]) Gegenüber der shakespearischen Beschwörung der Phantasie wies sein krittelnder Verstand ganz im Sinne Gottscheds das Lächerliche auf, das Heeren auf dem Theater anhaftet, wenn sie mit unzulänglichen Mitteln dargestellt werden: „Zwei oder drei Handlanger, und ein paar Lichtputzer[24]), machen auf der englischen Bühne eine vollständige Leibwache aus: und, wenn man noch einigen wenigen Trägern rote Röcke anzieht, so können sie mehr als ein Dutzend Legionen vorstellen."[25]) Wie um Shakespeares Chorus zu widerlegen, heißt es weiter: „Es ist der Einbildungskraft der Zuschauer unmöglich, zwanzig Mann in eine unzählbare Menge zu verwandeln, oder sich einzubilden, daß zwei oder dreimal hunderttausend Soldaten in einem Platze von vierzig oder funfzig Ruten ins Gevierte miteinander schlagen können. Dinge von solcher Art sollen erzählet, und nicht vorgestellet werden." Solchen Ausstellungen, die Shakespeare nicht nur mitbetreffen, sondern unmittelbar auf ihn gemünzt scheinen, zum Trotz stellte ihn ein späteres Stück des Spectator allerdings über alle Regeln, und dagegen mußte Gottsched Einspruch erheben.[26]) Er wirft in dieser Polemik gegen Shakespeare dem „Julius Cäsar" vor, das Stück

[20]) Das Wort in der ursprünglichen sinnlichen Bedeutung, gleich Vorführung.

[21]) Vorrede zum Cato, 1732; 10. Aufl., 1757, 6. Seite. DNL 42, 45.

[22]) Vgl. z. B. die Freude, womit er (Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste 7 (1748), 209—38) seinen Landsleuten zeigt, „was selbst ein Engländer von der Verderbnis seiner engländischen Bühne denkt" — und den Auszug aus Drydens Essay of dramatic poesy (Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit, Lenzmonat 1753).

[23]) Der Zuschauer. Aus dem Englischen übersetzt [von Frau Gottsched], Leipzig 1739—43: Gegen den übermäßigen Lärm theatralischer Schlachten, 42. Stück (1, 202); gegen den hohlen Theaterpomp von Kriegermassen, 36. Stück (1, 167); gegen das anachronistische Schießen das. (1, 168).

[24]) Im Original noch präziser: „Two or three shifters of scenes, with the two candle-snuffers."

[25]) Der Zuschauer, 42. Stück, 1, 201.

[26]) „Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers", Beyträge 8 (1742), 143 ff.

hebe vor der Ermordung Cäsars an und daure bis nach der philippischen Schlacht,[27]) wo Brutus und Cassius geblieben, und wir hören den Tadel, daß diese auf der tragischen Bühne erscheint, mit heraus; ebenso einen ähnlichen, allgemeineren gegen die Kriegsdarstellung, wenn der Grundsatz der Einheit des Ortes ausgeführt wird:[28]) „Wo man ist, da muß man bleiben; und daher auch nicht in dem ersten Aufzuge im Walde, in dem andern in der Stadt, in dem dritten im Kriege, und in dem vierten in einem Garten, oder auf der See sein".

Die gottschedische Anschauung wurde von den Schweizern geteilt; die rationalistische Verwerfung der dramatischen Schlacht ist einer der wenigen Punkte, worin ihre Theorie, die im ganzen dem Drama nicht allzuviel Aufmerksamkeit schenkt,[29]) noch Jahre nach vollzogenem Bruch mit den Leipzigern einig geht. Bodmer äußert sich bei der Abgrenzung der epischen und dramatischen Eigenart, ausgehend davon, daß nicht alles was der Erzählung, zugleich auch der Vorstellung fähig sei: „Die Erzählung hat z. E. den Vorteil, daß man mit Beschreibungen der Schlachten einem [epischen] Gedichte von kriegerischem Inhalt ein großes Ansehen geben kann; da die Vorstellung einer Schlacht oder nur eines Zweikampfes auf der Schaubühne schlechterdings lächerlich wäre; weil sie nicht anders als ungeschickt herauskommen kann."[30]) Es ist immer wieder derselbe Einwand, der in England, in Leipzig und in Zürich erhoben wird.

Die wichtigste Kundgebung der Gottschedschule zu der Kampffrage aus der Zeit vor der Schaubühne ist die „Abhandlung von denen auf der Schaubühne sterbenden Personen" in den Beyträgen, die Chri-

[27]) So von der 3. Aufl. (1742) ab in die Critische Dichtkunst 2. Teil, I. Abschnitt, X. Hauptstück, § 16 (4. Aufl., 1751, S. 614) übergegangen; die Stelle in den „Anmerkungen über das 592. Stück" usw., Beyträge 8, 161—62 hat den Schnitzer „pharsalische Schlacht", den die Dichtkunst verbessert. Vgl. J. v. Antoniewicz, Einl. zu Joh. El. Schlegels Ästhetischen und dramaturgischen Schriften DLD 26, LXXXVIII f.

[28]) Crit. Dichtkunst[4] 616.

[29]) Vgl. Braitmaier I, 215; Roland Schacht, Die Entwicklung der Tragödie in Theorie und Praxis von Gottsched bis Lessing. Münchener Diss., 1910, S. 13.

[30]) Crit. Briefe, Zürich 1746, 2. Brief, S. 79; vgl. B. Seuffert DLD 9, IV f.; augenscheinlich schwebt bei der Stelle Aristoteles vor (Bodmer zitiert ihn S. 86), der beim Vergleich von Epos und Drama ebenfalls ein kriegerisches Beispiel (Ilias 22, 205 ff.) heranzieht: „so würde die Episode von der Verfolgung Hektors auf der Bühne sich komisch machen, wie alle Griechen stille stehen und nicht verfolgen und Achilles abwinkt; im Epos aber bleibt es unbemerkt" (Poetik cap. 24, übers. von H. Stich, Reclam). Bodmer steigert die feine Einzelbemerkung zum allgemeinen, vernunftgegründeten Tadel. — Seine frühere dramaturgische Schrift: Crit. Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen ... der deutschen Schaubühne, Bern 1743, ergibt für das Kampfproblem nichts.

stian Gottlieb Ludwig zugeschrieben wird.[31]) Die Schrift, im äußeren Duktus ganz gottschedisch, zeigt bei genauerem Zusehen bemerkenswerte Abweichungen vom Standpunkt des Meisters.[32]) Der Verfasser kennt kein Schicklichkeitsgebot, sein einziger, bis in die letzten Folgerungen geführter Grundsatz ist die „Wahrscheinlichkeit", das heißt die Naturwahrheit. Nur sie legt seinem anderen Prinzip, der „lebhaften Vorstellung", Beschränkungen auf. Blutvergießen ist nicht zu meiden weil es unschicklich wäre, sondern weil es schwer naturwahr dargestellt werden kann. Daß dieser Theoretiker starke Nerven hat,[33]) zeigt seine Empfehlung des Erwürgens auf der Bühne, das vollkommen natürlich zu machen sei, wobei er bezeichnend genug nicht vergißt anzugeben, daß die zu erwartende, aber nicht nachzuahmende Veränderung der Gesichtsfarbe der Kontrolle des Zuschauers entzogen werden müsse. Er neigt deutlich zur Art der Engländer, möchte möglichst viel sehen, und findet die Franzosen — vor Lessing! — „sehr furchtsam". Es ist fast kein racinescher Held, dem er nicht vorwürfe, er hätte auf der Bühne sterben sollen. Zwar größere Kampfaktionen schließt auch er aus, da sie nicht täuschend vorzuführen sind: „Wenn uns Belagerungen der Städte, ganze Schlachten, die Herabsteigungen der Götter, und dergleichen Dinge vorgestellet werden, so ist es nicht wahrscheinlich genug. Auch ein weitläuftiges Operntheatrum ist nicht fähig, uns einen lebhaften Begriff beizubringen."[34]) Aber über den Zweikampf denkt er läßlicher. Im vorhergehenden Stück der Beyträge hatte Gottsched, wie wir sahen, am „Cid" gelobt, daß der Zweikampf hinten vor sich gehe. Ludwig findet, mit vorsichtigem Ausdruck gegen den Meister, seine Vorführung „nicht nötig", weil er Nebenhandlung sei. Er nähert sich dem Einwand Gottscheds gegen die Darstellung von Duellen bis zum wörtlichen Anklang, wenn er sagt: „Es ist dieses etwas wider die Wahrscheinlichkeit gesündiget, weil man doch durch das bloße Geklapper der Klingen einen

[31]) Beyträge 4, 390—406, 15. Stück, 1736. Die Zuteilung des Aufsatzes an Ludwig nach Waniek, Gottsched S. 194, ohne Angabe der Unterlage dazu. GGr² 3, 371 führt nur Ludwigs Ulysses, ADB 19, 600 die wichtigsten seiner naturwissenschaftlichen Schriften, deren lange Reihe bei Meusel Lex. 8, 393 ff. gegeben ist, auf. Bei Jördens fehlt Ludwig. Chr. H. Schmids Bibliographie der deutschen dramaturgischen Schriften (Deutsche Monatsschrift, Berlin 1790 ff., Jahrg. 1794, 1, 123 ff.) verzeichnet den Aufsatz, kennt aber den Autor nicht; auch Antoniewicz, DLD 26, XCII, behandelt ihn als anonym. — Die Darstellungsprobleme des Todes mustert Petersen S. 357 ff. Über den Tod im deutschen Drama von Gryphius bis zum Sturm und Drang handelt Rich. Sexau (Walzels Untersuchungen, 9. Heft, Bern 1906).

[32]) Antoniewicz, S. XCII, stellt nur ihr Verhältnis zu El. Schlegel dar und nennt sie allgemein „von Gottsched beeinflußt".

[33]) Die Beobachtung stützt die Zuteilung an Chr. G. Ludwig innerlich: er war Arzt.

[34]) Beyträge 4, 391.

Zweikampf nicht lebhaft genug vorstellen kann"[35]) — er kennt aber immerhin Fälle, wo er gezeigt werden muß: sofern er zur Haupthandlung gehört. Ebenso könnten Überfälle ganz wohl vorgeführt werden. Er gibt Mittel an, das Unnatürliche dabei zu mildern und hat richtig gesehen, daß Kämpfe stets schnell abgewickelt werden müssen und nach Möglichkeit überraschend auftreten sollen, damit der Zuschauer nicht zu genau auf Schlag und Stich zu achten vermöge.

Eine erste Lockerung der gottschedischen Strenge ist schon hier zu spüren; sie wird deutlicher in den dramatischen Versuchen seiner Jünger. Die tragischen Produkte der Schule, insbesondere die Stücke der Schaubühne[36]) sind die Exempel der Theorie — oder sollten es wenigstens sein; den einzigen Elias Schlegel ausgenommen, handelt es sich in ihrem Umkreis nicht um ein poetisches Bemühen noch so kümmerlicher Art, sondern bloß um ein handwerkmäßiges Verfahren nach dem Rezept. Aber es macht sich doch, sobald man zu übersetzen aufhört und — in den bescheidensten Grenzen — Eigenes bietet, eine unverkennbare Verschiebung des Interesses geltend. Den seelischen Konflikten der französischen Tragödie nachzugehen, waren weder die Gesinnung noch die Mittel fein genug. Der wahre Geist der Klassik des 17. Jahrhunderts konnte durch die Nachahmung ihres dramatischen Gerippes auf unergiebigem Boden nicht gebannt werden. Es besteht von Anfang an ein Zwiespalt zwischen der Gesetzgebung und dem eigenen, wenn auch nur dumpfen Wollen, worin die nationale Tradition noch wirksam ist.

Nun fand Gottsched allerdings selbst an seinen Mustern, deren Problemkreis durch die Formel von der noble et belle passion im wesentlichen umschrieben wird, eines zu tadeln: eben diese belle passion, die französische Liebe.[37]) Seine Deutsche Schaubühne hat denn auch unter ihren — den Cato eingerechnet — zehn Original-Trauerspielen ein einziges Stück, das in einem Liebeskonflikt aufgeht, Schlegels frühe „Dido". Umsoviel bezeichnender,

[35]) Beyträge 4, 397.

[36]) Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet, Leipzig 1741—45; 2. Aufl. 1746—50. Über die Entstehungszeiten der darin gesammelten Stücke vgl. Waniek, S. 398 f.

[37]) Zu vgl., was er über sie mit guter Ironie in der Vorrede zur Schaubühne, Bd. 5 (zur „Panthea" seiner Frau) sagt; er stimmt wiederholt dem Vorschlag Riccobonis bei, die Liebe ganz aus der Tragödie zu verbannen oder nur in tugendhafter Form zu dulden, das. und „Neuer Büchersaal" 1 (1745), 270—71; vgl. Waniek S. 186, der Lessings Vorwurf im 17. Literaturbrief entgegnet, Gottsched habe dem „Artigen, Zärtlichen und Verliebten" des französischen Dramas niemals das Wort geredet; ferner Reichel, Gottsched, Berlin 1908 f., 1, 633 und öfter, der (zum Cato) im Apologetenton von der „großen, dem französischen Wesen von Grund aus widerstrebenden, deutsch empfindenden Seele" Gottscheds spricht.

daß auch in diesen innerlich zu behandelnden Vorwurf lautes Kampfgetöse dringt. Die übrigen Stoffe aber sind samt und sonders politischer Natur. Man müßte von einem Verhängnis sprechen, das in dieser Wahl über der Schule waltet, wenn sich darin nicht eine von der französischen abweichende Veranlagung zeigte; im Künstlerischen zwar fast ohne Verdienst, aber historisch als erste Stufe einer Entwicklungsreihe nicht ganz unbedeutend. Man behandelt in einer Form, die der Verinnerlichung der Konflikte ihr Dasein verdankt, Vorgänge so, daß ihr einziges Interesse im äußeren Geschehen läge: Krügers Palastrevolution „Mahomed IV.", Grimms „Banise" und Gottscheds eigene „Bluthochzeit" sind Beispiele; man zwängt Stoffe, die der Masse kaum entraten können, in das karge Figurenschema der heroischen Tragödie: so bleibt das Sozialreformstück Gottscheds, „Agis", ohne Volk; endlich: man müht sich ab, Vorwürfe voller Kampfaktion, ja eine Schlacht, in die „furchtsame" französische Technik zu pressen, die nichts zu zeigen wagt und alles erzählen lassen muß: Pitschels Lagerverschwörung „Darius" ist kampferfüllt wie die „Panthea" der geschickten Freundin; der „Hermann" Schlegels ist eine Schlacht schlechthin.

Voran Ludwig wagt in der Praxis, was er in der Theorie verficht. Sein einzig erhaltenes Trauerspiel, der „Ulysses"[38]) bringt wirklich, sofern aus dem späten Druck auf die ursprüngliche Fassung zu schließen ist, einen Zweikampf auf die Bühne (III, 1 u. 2). Die streitenden Freier Antinous und Eurimach werden von ihrem Vertrauten Medon mit einiger Mühe erst getrennt, nachdem sie die Schwerter schon mehrfach gekreuzt haben. Die Klingen sitzen überhaupt im ganzen Stück lose[39]) und es wird aus einer Briefstelle Elias Schlegels[40]) sehr wahrscheinlich, daß der Druck manche Milderung ins Regelmäßige erfahren mußte. Zwei nicht auf uns gekommene Stücke scheinen sich den Regeln noch weniger gefügt zu haben[41]), und Ludwigs „Asiatische Banise" übertraf Grimms Behandlung dieses Stoffes an Greueln wohl noch. Friedrich Melchior Grimm[42]) macht sich vielleicht des Vorgängers Stück,

[38]) Ulysses oder der für todt gehaltene aber endlich glücklich wieder gefundene Ehe-Gemahl. Wien, Kraus, 1751; in Die Deutsche Schaubühne zu Wienn, nach alten und neuen Mustern, 3. Teil, Wien, Kraus, 1761 (GGr² 3, 370 gibt, wohl auf Grund eines andern Druckes, 1762 an). Exemplar der Münch. Staatsbibl. — Vgl. Waniek S. 198—99.

[39]) Telemach greift II, 3 gegen Eurimach zum Säbel, Penelope hindert ihn; Antinous naiv brutal zu Penelope IV, 2: „Zwingt dich die Liebe nicht, so fürchte dieses Eisen!"

[40]) An Hagedorn 4. Sept. 1743; Hagedorns Poet. Werke, hrsg. v. Eschenburg, 5. Teil, Hamburg 1800, S. 287: „An der Einrichtung des Stückes haben eine große Menge Leute gekünstelt ... Es ist nach der Zeit oft verbessert, und doch niemals gut worden".

[41]) Waniek S. 197—198.

[42]) Banise, ein Trauerspiel, 1743. Schaubühne Bd. 4. Grimm ist ungleich bekannter als

sicher seine theoretischen Bemerkungen zunutze; er läßt den Tyrannen (V, 9) auf der Szene erdrosseln und zeigt daneben einen Selbstmord; nach der opernhaften Massenszene der dann verhinderten Opferung Banisens dringt eine kleine Soldatenschar mit entblößten Schwertern ein (V, 10) — zwar noch kein Bühnenkampf, aber ein gehöriger Schritt dazu. Nach Ludwigs Vorgang trennt auch Pitschel in seinem „Darius“[43]) einen beginnenden Zweikampf durch einen Dazwischentretenden; die Wache verhaftet die Führer des Gegenspiels nach schwachem Widerstand. Am weitesten geht Krüger, der alle Scheu vor dem Verdikt des Meisters ablegt und in „Mahomed IV.“[44]) zwei Gruppenkämpfe vorführt: IV, 9 überfällt der Obrist der Verschnittenen des alten Serails mit einigen Soldaten den Chef des neuen Serails, V, 3 überwältigt umgekehrt dieser mit Gefolge die zwei Verräter nach heftiger Gegenwehr.

Soweit wagte man sich unter Gottscheds Augen in seiner eigenen Schaubühne vor. Der Einfluß des Volksdramas machte sich in solchen Dingen geltend, die Tradition der Staatsaktionen war nicht mit einem Schlag aus der Welt zu schaffen.[45]) Diese Einwirkungen wurden unterstützt durch das Streben nach äußerer Aktion, das Mehr-Zeigenwollen, das sich den Franzosen gegenüber kundtat, und das zugleich den dichterischen Fehlbetrag decken mußte. Man fühlte, daß man mit Beschreibungen auf der Bühne nicht wirkte, und zeigte was zu zeigen war. Größere Kämpfe vorzuführen, erlaubte allerdings schon äußerlich die dürftige Kopfzahl der Schauspielertruppen und der zu große Aufwand an Statisten und Kostümen nicht. Hier kam die Beschränktheit der Mittel der französischen Technik gegen die englische zu Hilfe und man gab notgedrungen dem Englischen Zuschauer recht, der im 42. Stück meinte: „Ein guter Poet wird dem Leser einen weit besseren Begriff von einer Armee oder Schlacht in einer Beschreibung geben, als wenn er sie wirklich schwadronen- und scharenweise aufziehen, oder bei einem Gefechte in voller Verwirrung sehen sollte“[46]) — so wenig man zu dieser dichterischen Vergegenwärtigung befähigt war.

Verfasser der „Correspondance littéraire“, seiner in Paris gefundenen literarischen Lebensaufgabe; vgl. Hettner, Literaturgesch. des 18. Jahrhunderts, ⁷2, 422 ff.

[43]) Theodor Leberecht Pitschel, Darius, ein Trauerspiel, 1741. Schaubühne Bd. 3; I, 2 u. 3; vgl. Waniek 399 f.

[44]) Mahomed der IV, ein Trauerspiel von Benjamin Ephraim Krüger („den man mit Joh. Chr. Krüger [dem Lustspieldichter und Schauspieler] nicht verwechseln darf, da es keine Ehre ist, mit ihm verwechselt zu werden“, warnt schon Schmid, Chronol. S. 75), 1744; Schaubühne 5; Waniek 403 f.

[45]) Vgl. Waniek S. 406—07; Bélouin, De Gottsched à Lessing, Paris 1909, S. 129.

[46]) Der Zuschauer, Leipzig 1739, 1, 203.

Was aber auch bei äußerlicher Übereinstimmung in Wahrheit aus der französischen Form geworden war, mag Gottscheds eigene dichterische Praxis zeigen. Er verfällt auf das Gemetzel der Bartholomäusnacht als Stoff zu einer Tragödie. Diesen Vorwurf zu rechtfertigen, verschlägt es ihm wenig, für das aristotelische „Schrecken und Mitleid" als gleichbedeutend „Grausen und Abscheu" zu setzen.[47]) Er sucht einen stofflichen Grund, das nationale Schamgefühl dafür, daß die französische Bühne mit dieser allerschrecklichsten Begebenheit in neueren Zeiten, die in allen vorigen Jahrhunderten nichts gleiches habe, nicht viel anzufangen gewußt[48]) und beweist damit, daß ihm die künstlerische Ursache dieser Zurückhaltung verborgen blieb. Er bemüht sich redlich, den unklassischen Stoff in die klassische Form zu zwängen. Die Kämpfe, die das Ende des vierten und den fünften Akt füllen, bleiben hinten. Die französische Technik verlangt aber Berichterstatter, welche ihre Aufgabe mit einiger Wahrscheinlichkeit lösen, und Empfänger, die an dem Mitgeteilten wenigstens insofern interessiert sind, als sie es noch nicht wissen. An beiden Klippen scheitert Gottsched kläglich. Wie sollten die Träger seiner Berichte, die Hugenotten Clermont und Leran, durch das mordwütige Paris, durch Volk und Wachen ungehindert in den Louvre gelangen?[49]) Wie Heinrich und Condé am Morgen nach der Schreckensnacht (V, 1 u. 2), trotzdem sie sich darum bemüht, noch nichts von ihr wissen, wo doch schon IV, 5 nahe dem Bühnensaal ein Schuß fällt und der Tumult aus den Fenstern wahrnehmbar sein muß?

Die französische Tragödie gibt Kampfgeschehnisse, wenn sie in ihren Bereich fallen, als Vergangenheitsbericht. Die Vorgänge werden erzählt, nachdem sie geschehen sind (acta refertur). Man vermeidet es geradezu, von der Bühne aus eine unmittelbare Beziehung zu ihnen zu schaffen, während sie hinten vor sich gehen.[50]) Gottsched will mehr geben. Nicht ohne Effekt erklärt seine Katharina von Medices dem immer noch zaudernden König, als verdächtige Botschaft eintrifft (IV, 5), daß auf ihren Befehl das Mordsignal

[47]) Vorrede zur Schaubühne[2] Bd. 6, 5. Seite.

[48]) Vorrede zur Schaubühne[2] 6, 1. u. 2. Seite.

[49]) Die Parisische Bluthochzeit König Heinrichs von Navarra, ein Trauerspiel, 1745, Schaubühne 6; V, 3 u. 4; dazu stimmt, daß Leran V, 6 noch einmal auf Kundschaft geschickt wird, zu sehen, was der abgeführte Clermont mache; er wird denn auch verwundet (V, 8).

[50]) Vgl. etwa Corneilles Cid II, 2—7, Zweikampf; Aktpause III/IV, Schlacht. Im „Horace" nimmt der Kampf so breiten Raum ein, daß selbst Corneille nicht alle Schwierigkeiten zu überwinden vermochte, weshalb Voltaire (zu III, 4) auf Shakespeare weist (vgl. auch seine Bemerkung zu III, 6). Immerhin sind solche Gebrechen, als zur äußeren Handlung gehörig, bei den Franzosen wie diese selbst von minderer Wichtigkeit, wogegen bei Gottsched und seiner Schule auf die Aktion alles ankommt.

schon gegeben sei. Ein Schuß bestätigt es,[51]) und auch von dem nach Anjous Worten brausend himmelan steigenden Geschrei des Volkes wird man bei der Aufführung (1746) etwas vernommen haben.[52]) Dieses Hereinziehen der äußeren Vorgänge schließt zwar hier den Akt wirkungsvoll ab, es erregt aber auch die Erwartung. Die Handlung flaut ab, wenn Gottsched nach dem kurzen Anlauf im fünften Akt zur französischen Berichttechnik zurückkehrt; um so mehr als ihm wie allen für solche Erzählungen keinerlei dichterische Mittel zu Gebote stehen. Die Franzosen hatten den Bericht zum poetischen Prunkstück ausgebildet und ihm so über das inhaltlich Mitgeteilte hinaus einen Eigenwert verliehen.[53]) Bei Gottsched ist er zur Krücke geworden, an der die Handlung mühsam einherhumpelt. Für Clermonts hölzerne Erzählung vom Tode Colignys (V, 3) ist bezeichnend, daß darin die Worte des Admirals eine halbe Seite lang in direkter Rede angeführt werden. Solchen Dingen gegenüber will wenig besagen, daß man es der Mache ansieht, daß Gottsched im Theater gelernt und sich seine theoretischen Einsichten zunutze gemacht hat: auf den langen Bericht Clermonts von dem Einzelschicksal des Führers folgt der kürzere, als „fast atemlos" gezeichnete Lerans von dem allgemeinen Morden (V, 4), dann eine weitere Steigerung: der Übergang vom Bericht ins Geschehnis. „Etliche Mörder mit bloßen Degen und Pistolen" dringen in den Saal um Clermont abzuholen, und seine wackern Genossen lassen ihn widerstandslos aus ihrer Mitte abführen (V, 4). So viel zeigt Gottsched von dem Getümmel der Bartholomäusnacht; zu wenig um theatralisches Leben zu wecken, aber immerhin genug, um auch bei ihm die Durchbrechung der französischen Form zu erweisen.

Sein berühmterer Cato scheidet für diese Betrachtung als unoriginal aus. Die Kampfhandlung bleibt in dem angelehnten Stück ganz hinten. Im „Agis"[54]) findet sich (V, 3) hingegen wieder eine Stelle, wo der Pöbeltumult bis in den Bühnensaal dringt. Ähnlich wie in der „Bluthochzeit" die Mörder, wird hier eine Wache gebraucht (V, 6), die schon in Pitschels „Darius" zur stehenden Einrichtung geworden war. Die ersten schüchternen Ansätze zur Darstellung von Massen treten hervor.

Pitschels Stück bezeichnet wohl den Tiefstand der Berichttechnik. In den letzten drei Akten folgt eine Kampferzählung der anderen. Alle Figuren

[51]) Voltaire hatte 1734 in der „Adelaïde Du Guesclin" zum allgemeinen Entsetzen einen Kanonenschuß, übrigens nur als Signal, gewagt; vgl. Œuvres 3, 77 und Sonnenfels' Urteil, Briefe über die wienerische Schaubühne 22. Schreiben, Wiener Neudr. 7 (1884), S. 131.

[52]) Ebenso in Pitschels Darius V, 2 („die Krieger jauchzen ja").

[53]) Z. B. Corneille, Horace IV, 2, Valères Bericht des Sechskampfes; das berühmteste Beispiel wohl Racine, Phèdre V, 6, Théramènes Bericht von Hippolytes Tod.

[54]) Agis, König zu Sparta. Ein Trauerspiel, 1745. Schaubühne Bd. 6.

ohne Ansehen der Person werden zu Berichterstattern gepreßt. Selbst Thamiris, die Geliebte des Königs, muß den Befehlshabern des Heeres von diesem Nachricht bringen (IV, 3), und ihre Vertraute Philaris einen Schlachtbericht beisteuern (V, 2). Patron verläßt als Anführer den Kampf im gefährlichsten Moment, damit der Zuschauer etwas erfahre (III, 3).

Gleiche Not schafft gleiche Auskunft. Es bildet sich für die eigentlichen Kampfstücke der Schule, wie Pitschels „Darius", Frau Gottscheds „Panthea"[55]), Krügers „Vitichab und Dankwart"[56]) und das wichtigste: Elias Schlegels „Hermann" geradezu ein Rezept heraus, wonach die Kämpfe ins Drama gebracht werden. Neben Pitschel hat Schlegel das meiste zu seiner Ausbildung getan. Wenn man eine Kampfaktion bei währender Handlung[57]) mit Wissen des Zuschauers hinten vor sich gehen ließ, war die Hauptschwierigkeit für den Dramatiker, Leute auf der Bühne zu halten und durch sie eine gewisse Zeit, die dem Gefecht eingeräumt werden mußte, auszufüllen. Da das Fechten eine Sache für Männer ist, fiel die Aufgabe vor allem den Frauen zu. Ihre Besorgnisszenen sind in allen Stücken anzutreffen,[58]) mit Regelmäßigkeit am Aktanfang, weil man mit dem Abgang des Helden zum Kampf, nach stattgehabtem Abschied von der Geliebten, den vorigen Akt effektvoll schließen kann.[59]) Die Frauen sind es, welche die Botenberichte entgegennehmen.[60]) Von Mannspersonen stoßen zu ihnen fast nur Verräter oder Feiglinge (im Hermann: Segest und Flavius). Wenn der Held einen Kriegsmann zur Bedeckung der Frauen oder als Befehlshaber für das Lager zurückläßt (im Darius den Hauptmann, im Vitichab den Radogast), so kann auch dieser der Verräter sein (in der Panthea: Araspes). Da die Besorgnis- und Berichtsszenen allein selten ausreichen die Kampfzeit zu füllen (im Darius V, 1—3 nur sie), muß die Intrige mithelfen, die während des Kampfes fortgesponnen wird (im Hermann sowohl wie in Panthea), ohne daß gezwungenere Mittel immer überflüssig würden: in Panthea IV, 1 muß Nikothris der Panthea nur zum

[55]) Panthea, Ein Trauerspiel, 1744. Schaubühne Bd. 5.

[56]) V. u. D., Die Allemannischen Brüder, Trauerspiel, Leipzig 1746; im Nachdruck Frankfurt und Leipzig 1748 benutzt. Auszug in Gottscheds Neuem Büchersaal 2, 555—68. Devrient[1] 2, 198 (mit dem Irrtum: Schauspieler Krüger) über eine Wiener Aufführung 1747; vgl. Waniek S. 550.

[57]) Was Corneille im Cid vermieden hatte.

[58]) Panthea III, 6; IV, 1 u. 3 (Schluß); Vitichab und Dankwart III, 1; Darius V, 1 mit männlichem Partner, aber in der Funktion ganz gleich; vgl. dazu Waniek S. 405.

[59]) Hermann III, 4 u. 5; Vitichab und Dankwart II, 6 u. 7; Panthea III, 5; hier die Besorgnisszene als kurze Nachklangszene noch im Aktschluß (III, 6) und darauf im Aktanfang; im Darius IV, 8 andere Situation.

[60]) Darius V, 1—3; Hermann IV, 4; Panthea IV, 4, 6 u. 7; Vitichab u. Dankwart III, 3 u. 4.

Zeitvertreib die ganz abliegende Geschichte ihres Unglücks ausführlich erzählen.

Die Folge der Berichte ist nach der Schablone auf Umschwung angelegt. Pitschel braucht dieses Mittel nach Corneille (Horace III, 6 u. IV, 2), der damit um so stärker gewirkt hatte, als es ihm zu dem vielberufenen „qu'il mourût" Gelegenheit gab, zuerst. Etwas vom Hin- und Herwogen des Kampfes wird dadurch auch in die Berichttechnik hinübergerettet, und ihr einige Spannung gesichert. Ohne daß man das Schlachtgeschehen selbst lenken und motivierend auseinanderlegen muß, wird der Glückwechsel am bequemsten durch Teilberichte, noch einfacher durch Falschmeldung erreicht. Corneille[61]) läßt seine Julie im Augenblick der Flucht des letzten Horatiers vom Kampf weglaufen und dem Vater die vermeintliche Niederlage berichten. Durch eben dieses Mittel versetzt umgekehrt Pitschel seine Thamiris in trügerische Siegesfreude (V, 2). Krügers Siegmar (III, 3) meldet den Verlust der Schlacht zu früh, ähnlich wie Schlegels Flavius (IV, 2), besser motiviert, bedenkliche Nachrichten bringt. Sein Segest sucht die Frauen nicht ohne Hintergedanken am Schlachtglück Hermanns irre zu machen (IV, 2), der Unglücksbote in der „Panthea" (IV, 4) erstattet seine Falschmeldung als von der Intrige Gedungener. Die stets gläubig aufgenommene Wendung zum Schlimmen gibt Gelegenheit zu leidenschaftlichen Ergüssen; nach ihrer Entladung läßt die alsbald erfolgende Aufklärung die Gesichter um so heller strahlen. Es sind Mittel, die sich bis in die hohe Kunst verfolgen lassen,[62]) aber hier strafbar äußerlich gebraucht; so äußerlich, daß der Freudenbote — es sind schließlich Trauerspiele — mehrfach ohne weiteres auch die Nachricht vom Fallen des Helden bringt (Darius V, 3; Panthea IV, 7), ein Verfahren, von dem sich sogar im „Hermann" (Adelheid V, 2) Spuren finden.

Man tut Elias Schlegel Unrecht, wenn man ihn mit den Gottschedischen, die vor und mit ihm sich um die Behandlung von Kampfstoffen mühen, in Reih und Glied stellt. Ihre technische Mache läßt sich zwanglos, so wie es geschehen, rubrizieren, weil der einzelne keinerlei Originalität besitzt. Was sie an kriegerischen Aktionen geben, soll der dramatischen, noch mehr der theatralischen Bewegung ihrer ohnmächtigen Versuche aufhelfen. Es ist im

[61]) Der immer wieder hervortretende Einfluß der Horatier hat nichts Auffallendes, waren sie doch seit 1718 durch Glaubitz' Übersetzung bekannt und im 1. Band der Schaubühne (1741) wieder abgedruckt; Waniek S. 398. Georg Behrmanns in Hamburg 1733 aufgeführte Bearbeitung im gottschedischen Geiste umgeht die Schwierigkeit der Kampfgestaltung durch das Radikalmittel, daß sie erst nach erfolgtem Sechskampf einsetzt; vgl. Waniek S. 202 f.; Ferd. Heitmüller, Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds, Dresden und Leipzig 1891, S. 14.

[62]) Kriegerischer Glückwechsel z. B. im 1. Akt von Schillers Jungfrau; Falschberichte besonders bei Kleist.

einzelnen belanglos und nur in seiner Gesamtheit, als Ausdruck einer Tendenz, von Bedeutung. Elias Schlegel tut den ersten der entscheidenden Schritte zum nationalen Drama, oder, wenn man will, zu Shakespeare hin, sicher von den Franzosen weg. Die anderen waren von der Intrige ausgegangen; vorfallende Kämpfe wurden von ihr gefordert und dienten ihr. Schlegel wählt als erster die Schlacht selbst zum Vorwurf.[63]) Um den Gegensatz mit aller Schärfe, wenn auch übertreibend zu formulieren: seine Intrige, äußerlich denen der Schule ganz gleich, ist nur erfunden, um die nationale Freiheitsschlacht ins Drama zu bringen. Diese im Eingang der vierziger Jahre getroffene Stoffwahl war die stärkste Absage an den Geist der französischen Klassik; in ihr mehr als im fertigen Drama liegt das entwicklungsgeschichtlich Bedeutende.[64]) In Frankreich selbst, wo es doch an Reformversuchen der klassischen Tragödie gegenüber nicht fehlte, wagte man auch nur entfernt ähnliches, das doch im Grunde in den Schranken der Tradition blieb, erst ein Vierteljahrhundert später.[65])

Gottsched scheint mit gutem Blick gesehen zu haben, daß der Stoff für die französische Behandlungsart, die Schlachten in die Botenberichte verwies[66]) — und außer ihr gab es keine — nicht taugte: er riet Schlegel ab[67]) und hat

---

[63]) Hermann, ein Trauerspiel, 1743. Schaubühne Bd. 4. Hrsg. von F. Muncker, DNL Bd. 44; vgl. seine Einleitung S. 111—14.

[64]) Man sieht es vor allem darin, daß Schlegel das nationale Stoffgebiet erschlossen habe (so auch R. Schacht, Die Entwickelung der Tragödie usw., S. 17 f.). Die doppelt wichtige Wahl ist in noch engerem Sinne symptomatisch dadurch, daß sie gerade auf einen vaterländischen Schlachtstoff fiel.

[65]) De Belloy mit dem „Siège de Calais", 1765; der Titel läßt mehr Kämpfe vermuten, als in dem Stück wirklich vorkommen. Sie füllen nicht einmal ganz den ersten Akt, werden durchaus nur erzählt und sind nichts als die Exposition für das folgende: eine wahre Orgie von Edelmut und Hochgefühl des Sterbenwollens, die alles, was Cronegk mit „Olint und Sophronia" darin geleistet hatte, weit hinter sich läßt. Lessing über De Belloy im 18. Stück der Dramaturgie. — Es sei hier bemerkt, daß die nachklassische Entwicklung der Tragödie in Frankreich für Gottsched und seine Schule nur sekundäre Bedeutung hat. Man hält sich an die Muster Corneille und Racine, in der Theorie neben Corneille und Boileau besonders an den regelstrengen Hédelin d'Aubignac, dessen „Theatralische Dichtkunst", von Steinwehr übersetzt, 1737 erschien und in den Beyträgen 5, 141 mit höchstem Lob angezeigt wurde.

[66]) „Man handelt darin [in den Berichten] von Schlachten zwoer Armeen, die man nicht zeigen kann", lehrte Hédelin (Dichtkunst S. 309).

[67]) Schlegel an Bodmer 19. April 1746 (Stäudlin, Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer. Stuttgart 1794, S. 33): „. . . der ‚Hermann', der unter seinen [Gottscheds] Augen entstanden und ihm nichts zu danken hat, als daß er mir die Wahl dieser Materie und dieselbe Ausführung widerraten". J. E. Riffert, Die Hermannsschlacht in der deutschen Literatur, Herrigs Archiv 63 (1880), S. 269—70 scheint diese Briefstelle nicht zu kennen und dreht den

den fertigen „Hermann" nie recht leiden mögen. Er zieht ihm die frühere „Dido" vor[68]) und spricht vielleicht sogar in der Ankündigung des „Hermann" in der Schaubühne, bei einer Gelegenheit wo er sonst nur lobte, einen leisen Tadel gegen die Eignung des Stoffes aus wenn er sagt, der Verfasser habe sich die Berichte der Geschichtschreiber zunutze gemacht „so viel es die Regeln der Schaubühne erlaubten".[69]) Schlegel mußte Gottscheds Abneigung gegen das Stück besonders empfinden, weil ihm, nach den Worten seines Bruders Johann Heinrich,[70]) keine von allen seinen Arbeiten mehrern Fleiß und längere Zeit gekostet hatte. Der „Hermann" war daher auch — wie immer die Sorgenkinder die liebsten sind — des Dichters Lieblingsstück. So sauer wurde es ihm, den widerstrebenden Stoff zu meistern, daß er danach eher sechs Trojanerinnen als einen Hermann verfertigen wollte.[71]) Man ist versucht an die Mühen zu denken, die ein späterer soldatischer Vorwurf, der „Wallenstein", Schiller bis zu seiner endlichen Bewältigung bereitete.[72]) Wo die Schwierigkeit des Unterfangens lag, muß Schlegel während der Arbeit vollkommen eingesehen haben. Aller Vorzug, den die Trojanerinnen vor dem Hermann hätten, stecke in der Materie des Stücks, äußert er, was umgedreht nichts anderes heißt, als daß der Stoff des Hermann ungünstig liege.

Auch Gottsched hat in der „Bluthochzeit" einen unfranzösischen Vorwurf gewählt. Aber wie leicht war dieser noch auf das Schema der Palastintrige, die sich innerhalb der vier Wände abwickelt, zu bringen; wie schwer dagegen der Stoff zu einem nationalen Massendrama in eine so gegensätzliche Form zu pressen. Nichts ist lehrreicher, als der Vergleich des Schlegelschen mit

---

Sachverhalt um. E. Wolff, Joh. Elias Schlegel, Berlin 1889, S. 42, streift ihn nur. Joh. Rentsch, Joh. El. Schlegel als Trauerspieldichter, Diss. Leipzig 1890, S. 14—15, spricht bloß von der Entfremdung von Lehrer und Schüler, die über dem fertigen Stück entstand. Waniek, S. 411, will das klare Zeugnis Schlegels als spätere Äußerung beiseite schieben, hat aber keine befriedigende Erklärung für Gottscheds Haltung, weil er ihren Grund darin sucht, daß der Stoff national sei, was Gottsched allerdings hätte billigen müssen. Die Schwierigkeit ist gehoben, wenn man die Ursache seiner Abneigung vielmehr in der besonderen Disposition dieses nationalen Stoffes sieht: daß es ein Schlachtstoff ist.

[68]) Schaubühne[2] 5, Vorrede 8. bis 10. Seite; Wolffs Bemerkung dazu, S. 50, hält kaum Stich.

[69]) Schaubühne[2] 4, Vorrede S. 7—8; Ausfälle Gottscheds gegen den Hermann finden sich auch sonst, so mehrfach in den Anmerkungen zu dem „Auszug aus . . . Batteux schönen Künsten", Leipzig 1754.

[70]) Vorbericht zum Hermann, El. Schlegels Werke, Kopenhagen u. Leipzig 1761—70, 1, 285; vgl. Muncker DNL 44, 111 f.

[71]) Vorbericht zu den Trojanerinnen, das. 1, 146; vgl. Gervinus[5] 4, 408; die folgende Äußerung Schlegels ebendort.

[72]) An Körner 28. Nov. 1796 (Jonas 5, 121) und vielfach in den Briefen.

Campistrons Stück.[73]) Der Franzose, seinerseits in der Dekadenz der französischen Tragödie stehend,[74]) gewinnt aus dem gleichen Sujet einen effektvollen und wechselreichen Liebeshandel. Die Schlacht selbst darf nur einige Szenen des fünften Aktes in Anspruch nehmen. Sie wird von Arminius nach seinem eigenen Geständnis (V, 1 Ende) veranstaltet pour „m'ouvrir jusqu'à vous [Isménie-Thusnelda] un glorieux passage", was zu den bekannten Worten des bedächtiger liebenden Hermann bei Schlegel[75]) einen starken Kontrast macht. Bei der damit hinreichend gekennzeichneten Verschiedenheit des Geistes will eine Ironie der Entwicklung, daß der Franzose, dem der Kampf nur Ausschmückung der Liebesaffäre ist, in der Tat mehr von ihm vorführt, als der Deutsche, der ihn zum Thema genommen hat. Campistron zeigt Arminius im Gefecht mit der Wache Segests, die ihn verhaften soll und auch entwaffnet,[76]) ein Kampfvorgang, der freilich nicht unmittelbar zur Teutoburger Schlacht gehört.

Auf Schlegels Werk liegt der Fluch der Übergangszeiten. Wie symbolisch für seine Halbheit steht der Titel „Hermann" als ein zugleich vorwärts- und zurückgewendeter Januskopf dem Schlachtstück voran. Die nach dem Helden benannte heroische Tragödie ist noch lebendig. Klopstock wird sein Stück mit Verschiebung nach dem Ereignis hin „Hermanns Schlacht" nennen, in Kleists und Grabbes Überschrift „Die Hermannsschlacht" wird der soziale Vorgang allein zum Ausdruck kommen. Schlegel, der sich innerlich von den Franzosen löst und als erster über Shakespeare zu urteilen weiß, folgt ihrer Technik sogar genauer als die anderen neben ihm. Alles was von der Teutoburger Schlacht bei ihm auf der Bühne erscheint, ist ein Kattenfürst, der mit einigen Soldaten (V, 3) die geschlagenen Römer verfolgen will. Die Situation während der Schlacht hat Mendelssohn, die Einzelbeobachtung zur allgemeinen Erkenntnis erweiternd, nicht bloß für diesen Fall vorzüglich gekennzeichnet: „Ein Treffen entscheidet das Schicksal Deutschlands; und niemals ist die Bühne so leer von Handlung, als wenn hinter derselben das blutigste Treffen geliefert wird."[77]) Die heftige Aktion rückwärts macht ihr Stocken vorn um so

---

[73]) Arminius, tragédie 1684. Œuvres de Campistron, Paris 1750, Bd. 1; vgl. Wolff S. 45.

[74]) Lanson, Histoire de la litt. française, 11. éd., Paris 1909, S. 554.

[75]) Hermann III, 4: „Thusnelden liebt er sehr, doch mehr noch seine Pflicht". Wolff, S. 45, ereifert sich sehr gegen Campistron und seinen „Weiberhelden". Nationale Ausdeutung des Stoffs war von dem Franzosen billig nicht zu verlangen. Als reine Liebesaffäre ist sein Stück sicher geschlossener als das zwiespältige Schlegels. Vgl. auch Rentsch S. 60.

[76]) Arminius II, 7: Arminius se défendant au milieu des Gardes: „Ah! traîtres, achevez, percez percez mon sein" usw.

[77]) Fortsetzung des 311. Literaturbriefs 24. Jan. 1765, Schriften, Leipzig 1843—45, Bd. 4, 2. Teil, S. 452—53. Die Rezension ist fast ein Vierteljahrhundert jünger als das Werk. Alle im folgenden benützten Stellen hier. Über die Handlungsarmut vgl. Muncker DNL 44, 113.

empfindlicher. Schlegel vermag gegen diese Hauptschwierigkeit mehr als andere, überwinden kann auch er[78]) sie nicht.

Manche technische Prozeduren des Stücks sind schon im Zusammenhang mit der Gottschedschule aufgezeigt worden. Die anderthalb Akte, welche die Schlacht in Anspruch nimmt, auszufüllen, wird geschickt eine Möglichkeit genützt, die der Stoff bot: ein Teil des germanischen Heeres, vertreten durch Segest, seinen Sohn Siegmund und den schwächlichen Bruder Hermanns, Flavius, steht untätig abseits vom Kampf. Ein Stück der Kampfzeit wird zugebracht diese Gruppe zum Eingreifen zu bewegen; ein anderes erhält Flavius für sein Liebeswerben bei Thusnelda eingeräumt. Aber auf alle diese Versuche legt sich der lähmende Eindruck, daß zuviel Zeit vorhanden ist. Man hat es nirgends eilig, obwohl doch das Schlachtgeschehen zum Handeln drängt. Aus der kläglichen Motivierung im einzelnen hat bereits Mendelssohn Segests vergnügtes Spazierengehen im Hain verdienterweise an den Pranger gestellt. Die zu lange Dauer des Kampfes ertötet das Interesse für ihn; es gelingt nicht, die Aufmerksamkeit Akte hindurch auf eine Geschehniskette zu richten, von der auf der Bühne nichts zu sehen und zu hören ist. Man fragt sich billig, warum bei dieser Technik nicht der größte Teil der Schlacht in den Zwischenakt verlegt wurde, den schon Hédelin für mühsam Darstellbares,[79]) und Corneille zur Unterbringung unbequemer Zeitüberschüsse empfohlen hatte;[80]) dessen Cid gab überdies das Beispiel einer Schlacht im Zwischenakt (III/IV). Auch darin zeigt sich die Abkehr Schlegels vom französischen Geist und seine Zwischenstellung: Die Schlacht war ihm viel zu wichtig, um sie in einer Aktpause abzutun, sie mußte als Kern seines Stückes einen breiten Raum darin einnehmen.[81]) Daß sie am Anfang des fünften Akts nahezu am selben Fleck steht wie am Ende des vierten, empfinden wir heute als unerträgliches Schleppen. Die Forderung, die Handlung müsse im Zwischenakt fortschreiten, ist aber jünger.[82]) Gottsched wollte im Gegenteil Corneilles Ideal, daß die

[78]) Die folgenden Ergebnisse sind denen Wolffs, S. 44, darin gipfelnd, der deutsche Dramatiker habe die französische Technik mit wunderbarem Glück auf den deutschnationalen Stoff angewandt, durchaus entgegengesetzt.

[79]) Dichtkunst 1737, S. 305: „daß man in die Zwischenzeit der Handlungen [Akte] alles hineinbringe, was dem Poeten zuviel unnütze Mühe machen, und dem Zuschauer anstößig sein würde". Vgl. die für Belagerungsstücke bemerkenswerte Einschränkung dazu S. 315—16 und auch S. 314.

[80]) Discours des trois unités, Œuvres 1, 114 u. Examen de Mélite das. 1, 141.

[81]) Rentschs Folgerung S. 60, daß dies deswegen geschehen mußte, weil Hermanns Sieg das Stück schließt, ist nicht zwingend.

[82]) Nach Petersen S. 125 scheint Diderot der erste zu sein, der sie formuliert. Über die zunehmende Isolierung des einzelnen Aktes im neueren Drama vgl. Gustav Freytag, Technik des Dramas[3] S. 168.

Darstellungszeit mit der für die dargestellten Vorgänge real erforderlichen Zeit übereinstimmen sollte,[83]) in absurder Weise auch auf den Zwischenakt angewendet wissen. Die Kontinuität der Zeit, wie sie durch das Gesetz der Szenenverbindung innerhalb des Aktes geschaffen war, sollte für das ganze Stück gelten. Er fand, daß die Schlacht im Cid zu geschwinde vor sich gehe und daß der Zwischenraum zweier Akte nicht soviel natürlich vorstellen könne[84]) und nahm damit dem regelmäßigen Dichter, strenger als selbst die Franzosen, nicht allein für Kampfaktionen auch das letzte Auskunftsmittel.

Auf eine andere, allgemeine Crux der Kampfgestaltung weist ebenfalls schon Mendelssohns Kritik des Hermann: es hat seine Schwierigkeit, das Schlachtgeschehen, das vom Drama aus betrachtet wesentlich vom Zufall, jedenfalls von außerdramatischen Gesetzen abhängt, mit dem Räderwerk der dramatischen Motivierungen zu verzahnen; die kriegerische Entscheidung also nicht bloß aus dem Geschichtsbuch, sondern durch das Drama selbst zu begründen und einigermaßen als notwendig erscheinen zu lassen. „Wo die Menschen in Masse gegeneinander wirken, ist der Schein der Zufälligkeit nie ganz zu vermeiden, und das Drama soll uns Entscheidungen zeigen, die aus den gegenseitigen Verhältnissen der Personen, aus ihren Charaktern und Leidenschaften mit einer gewissen Notwendigkeit hervorgehn", umschreibt Wilhelm Schlegel[85]) das für die Kriegsdramatik wichtige Problem. In einem Überblick, wie es Shakespeare damit gehalten, ergeben sich ihm im wesentlichen zwei Typen; der Zufall scheidet für den echten Dramatiker aus; auch auf die nüchtern sachliche, taktische Begründung des Ausgangs läßt sich Shakespeare nicht weiter ein: „Mit großer Einsicht in das Wesen seiner Kunst schildert er das Kriegsglück nicht wie eine blinde Gottheit, die willkürlich bald diesen bald jenen begünstigt; ohne in das Einzelne der Kriegskunst einzugehn, das er doch auch zuweilen berührt, läßt er den Erfolg aus den Eigenschaften der Feldherrn und aus deren Einflusse auf die Gemüter der Krieger im voraus vermuten; zuweilen stellt er den Ausgang in das Licht einer höhern Fügung, ohne doch unsern Wunderglauben in Anspruch zu nehmen: das Bewußtsein einer gerechten Sache und Vertrauen auf den Schutz des Himmels macht die Einen unverzagt, während die Ahndung eines auf ihrem Unternehmen ruhenden Fluchs die Andern — W. Schlegel denkt wohl an Richard III. — niederschlägt."[86])

---

[83]) Discours des trois unités, Œuvres 1, 113; über die ganze Frage Petersen, S. 112 ff.; 126 f.

[84]) Beyträge 1736 4, 307 und Auszug aus Batteux schönen Künsten 1754, Teil 3, cap. 6, S. 122.

[85]) Dramat. Kunst und Litt.[2] 3, 202. DNL 143, 230.

[86]) Dramat. Kunst u. Litt.[2] 3, 203 f. DNL 143, 231; ganz ähnlich lautet die Stelle über Aeschylus[2] 1, 163 (DNL 143, 17), bei dem er dieselbe künstlerische Besonnenheit findet: „Mit

Also eine Motivierung aus den Führercharakteren und eine andere aus der festgegründeten Weltordnung. Die erste belegt Wilh. Schlegel mit der glänzenden Kontrastierung der englischen und französischen Heerfürsten vor der Schlacht von Agincourt in Heinrich V., von dem seine Betrachtung ausgeht, und ebenso aus Aeschylus' Sieben gegen Theben. Im ganzen überwiegt aber in den Historien die zweite: für ihre Schlachtentscheidungen genügt Shakespeare die Anlehnung an das großartig aufgefaßte geschichtliche Geschehen. Aus der Persönlichkeit des Helden wird der Ausgang am entschiedensten in den Römerdramen genommen. Antonius verliert seine Schlachten in Wahrheit an Cleopatra. Bei Philippi siegt der tote Cäsar. Eine eigenartige Verknüpfung des Sachlich-Militärischen mit der Motivierung aus dem Charakter gibt Kleist: er läßt seinen überragend gebildeten Hermann mit feinster Berechnung, worin er das „Einzelne der Kriegskunst" durchaus nicht scheut, das verderbliche Netz um die Römer knüpfen und den Schicksalsrest des Schlachtgeschehens mit starkem Glauben bewußt den Göttern anheimgeben (II, 10 Ende).

Elias Schlegel versucht in einer Zeit, der andere Mittel noch nicht zu Gebote stehen, den Sieg der Cherusker lediglich im Tatsächlichen, in der Führung der Intrige zu begründen. „Damit der Ausgang des Gefechts, auf welchen hier alles ankommt, nicht ganz vom Zufall abhänge, läßt der Dichter die Deutschen geschlagen, zuletzt aber von dem Sohn des verräterischen Segest mit den Truppen, welche ihm sein Vater untergeben, in dessen Abwesenheit verstärkt werden, und ihre Feinde besiegen." (Mendelssohn). Hermanns Verdienst am Sieg wird durch diese Anlage der Schlacht stark geschmälert. Daß Schlegel den Umschlag (V, 2) nur durch einen ganzen Rattenkönig von Unwahrscheinlichkeiten erreicht, hat weniger Bedeutung als das völlige Scheitern der französischen Form an dieser Aufgabe. Nirgends zeigt sich die Technik dünner und ohnmächtiger. Die nachträgliche Erzählung des wichtigsten Ereignisses der ganzen Handlungskette, des Eingreifens Siegmunds, wirkt nach so vielen Berichten matt und unglaubhaft, jedenfalls nicht überzeugend. Dazu kommt, daß Schlegel für das spezifisch Militärische, für das Taktische der Schlacht, das bei seiner Art der Motivierung entscheidend mitsprechen müßte, im Gegensatz zu den späteren Bearbeitern des Stoffes wenig Verständnis an den Tag legt. Dieser Teil der Berichte gibt kein Bild, und damit fällt die einzige Stütze eines zwingenden Ausgangs. Alle diese Mängel lassen Goethes

---

großer Weisheit schildert der Dichter hier [in den ‚Persern'] und in den Sieben vor Thebe den Ausgang der Kämpfe nicht als zufällig, wie er fast immer beim Homer erscheint (denn dem Zufall soll einmal in der Tragödie nichts eingeräumt werden), sondern durch übermütige Verblendung auf der einen, durch besonnene Mäßigung auf der andern Seite voraus bedingt".

Urteil über die Eröffnungsvorstellung des Leipziger Theaters 1768, der Hermann sei „ungeachtet aller Tierhäute und anderer animalischen Attribute sehr trocken abgelaufen“[87]), vollkommen begreiflich erscheinen. Schlegel kam über die gottschedische Technik wesentlich nicht hinaus, und diese vermochte seinen kühn gewählten Vorwurf nicht zu bewältigen. Der erste Versuch, die Schlacht dem neuen Drama zu gewinnen, mißlang.

Entwicklungsgeschichtlich bedeutend sind immerhin zwei Kunstmittel, die Schlegel zuerst braucht: er baut die Frauenszene während der Schlacht (IV, 1) zu einer im Effekt fast reinen Stimmungsszene aus; nicht an Shakespeares oder Kleists Stimmungskunst zu messen, welche die Schlacht gewaltiger zu gestalten vermag als alle Vorführung von Kämpfen es tun kann, aber doch von diesen höchsten Leistungen nur in der Stärke, nicht in der Art verschieden. Hier verrät sich der Dichter, der alles was die Gottschedschule zusammengereimt hatte, weit hinter sich läßt. Aus der nächtlichen Natur[88]) erhebt sich Adelheids Beschwörung der Schatten der Väter, die ihrem Volk im Freiheitskampfe beistehen sollen.

Schlegel weiß auch sonst die poetischen Momente der Kampfhandlung herauszuholen[89]) und auf gehobene Aktschlüsse nicht in der ledernen Weise der Schule Bedacht zu nehmen.[90]) Freilich macht sich gerade in der Frauenszene IV, 1 das dialektische Element als Feind der Stimmung geltend, und Mendelssohn sah vollkommen richtig, daß die Poesie Schlegels mehr eine Tochter der Vernunft als der Einbildungskraft war. Hierin ist er ein Geistesverwandter Lessings, mit dem er sich darin berührt, daß er als erster eine Form der Kampfvergegenwärtigung verwendet, die sich bei jenem in charakteristischer Art wiederfindet. Die Frauen sprechen vermutungsweise von der Schlacht[91]) und schildern sie so in hypothetischer Rede dem Zuschauer: ein geschicktes Mittel, den Kampf ohne irgendwelche Beziehung mit dem Schlachtfeld, wenn auch nur im allgemeinen, zu beschreiben. Überflüssig zu sagen, daß Schlegels Alexandriner die unübertreffliche Prosa Lessings an Intensität der Vergegenwärtigung nicht erreichen kann. Aber die Verwandtschaft ist deutlich und findet sich wie in dieser Einzelheit in der Art und Weise des Schaffens überhaupt.[92]) Der Vorwurf, den der junge Goethe gegen Emilia

[87]) Biographische Einzelnheiten: Leipziger Theater 1768. Werke 36, 226.

[88]) „Siehst du der Sterne Heer durchs Laub der Äste schimmern —“ v. 1081.

[89]) So III, 5 das Schlachtgebet der Fürsten.

[90]) III, 5; IV, 4, Kampfabgang der Frauen.

[91]) „Wie viel wird Hermanns Arm schon hingestrecket haben . . .
Wie mancher tapfre Schritt wird, Deutschland zu befrein,
Schon über Schanzen, Feind und Tod gestiegen sein.“ v. 1093 ff.

[92]) Vgl. Lessings bekanntes Selbstbekenntnis im letzten Stück der Dramaturgie.

Galotti erhebt, daß man mit halbweg Menschenverstand das Warum von jeder Szene, von jedem Wort auffinden könne,[93]) trifft mit Schlegel das ganze vorlessingische Drama. Nur daß die Mühsal der Rechnung, wie die Analyse der Kampftechnik gezeigt hat, überall fühlbar bleibt, und das intellektuelle Vergnügen, das Lessings fehlloser Mechanismus gewährt, nirgends aufkommen kann.

Die anderen Stücke Schlegels stehen an Bedeutung für die Entwicklung dem Hermann gegenüber zurück. Von den Arbeiten, die noch auf der Schule entstanden, ist Neues am allerwenigsten zu erwarten. Daß die „Dido"[94]) einen überraschend starken Kampfhintergrund hat, wurde schon erwähnt. Der Nachdruck liegt aber hier im Gegensatz zum Hermann noch auf der Herzensangelegenheit, der sich die Gefechtsaktion unterordnet. Es ist aber kaum zufällig, daß sie schon in diesem Werk einen so breiten Raum einnimmt,[95]) wenn die Technik sie auch noch zu bewältigen vermag.

Im „Canut"[96]) erwächst dieser eine andere, eng umgrenzte Aufgabe: das Duell. Ludwig und Pitschel hatten rasch entstehende Zweikämpfe auf der Bühne begonnen und getrennt. Schlegel läßt sein förmliches Duell nach erfolgter Forderung hinter der Szene austragen, wobei der Zwischenakt, trotzdem er sich dazu anbietet, wieder ungenützt bleibt. Die Absicht ist deutlich: der Zweikampf soll im Drama zu starker Geltung gebracht werden; wenn er ihn nicht zeigen darf, muß wenigstens die Aufmerksamkeit auf ihn gerichtet sein, während er unsichtbar vor sich geht.[97]) Auch das retardierende Moment vor seinem Beginn, das Dazwischentreten Estrithens II, 5 dient dazu, das Ereignis zu unterstreichen. Schlegel verwendet neben einem Teilbericht wieder die hypothetische Kampfvergegenwärtigung (Estrithe III, 1). Weil es nur zwei Personen in Anspruch nimmt, bereitet das Duell nicht die gleiche Schwierigkeit, die Zwischenhandlung auszufüllen, wie die Schlacht. Immerhin ist Schlegels Rechnung nicht ganz aufgegangen: statt einzugreifen, hält der König in dringender Situation eine unzeitige Rede — ein Einwurf, den schon Johann Heinrich mit unzugehörigen historischen Gründen zu entkräften suchte.[98])

[93]) An Herder Mitte Juli 1772, Briefe 2, 19.

[94]) Dido ein Trauerspiel, 1744. Schaubühne Bd. 5.

[95]) Lybierkrieg: I, 5 Heranziehen der Lybier gemeldet; II, 2 Verteidigungsbefehl Didos; III, 3 Bereitschaftsmeldung; III, 4 Sturmdrohung des Lybiers; IV, 5 Bitte um den Befehl zum Kampf; V, 2 u. 3 Kampfberichte; das Eingreifen des Aeneas erst in der Umarbeitung: Vorbericht Werke 1, 71. Gefecht gegen Aeneas: IV, 3 Kampfbericht.

[96]) Canut ein Trauerspiel. 1747 in den „Theatralischen Werken" erschienen; Werke 1761 ff., Bd. 1.

[97]) In dem früh entworfenen, öfter umgearbeiteten „Orest und Pylades" (gedruckt erst 1761 im ersten Band der Werke) wird der Kampf hinter der Szene II, 3 hörbar.

[98]) Vorbericht zum Canut, Werke 1, 213.

Augenscheinlich nahm Elias diesen unwichtigen Mangel gegen den Vorteil seiner Anordnung, das Duell als bewegtestes Ereignis seiner Handlung, soweit es die strenge Technik erlaubte, hervorzuheben, gern in Kauf.

Für Schlegels Übergangsstellung im allgemeinen ist charakteristisch, daß er mit seiner Einsicht ungleich weiter kommt als seine Werke vermuten ließen.[99]) In der Theorie ist ihm manches aufgegangen, was er als Schaffender noch nicht in die Tat umzusetzen vermochte. Sein Interesse ist hier aber auf Gegenstände gerichtet, die unseren Fragen fernliegen, vor allem auf die Charakterisierung. Über spezifisch Technisches findet sich wenig. Seine Dramen lehren, wie er sich darin von Gottsched meistern ließ, auch als er innerlich andere Wege eingeschlagen hatte. In der Abhandlung „Von der Nachahmung" braucht er beiläufig ein Beispiel aus unserem Gesichtskreis: Zu den Dingen, die ein Vorbild nachahmen können, obwohl sie ihm ganz unähnlich sind, „gehört ein theatralischer Stich, wenn der Degen durch die Brust zu fahren scheint, und doch nur zwischen den Armen hindurch gehet".[100]) Ist damit ein Kampfvorgang gemeint,[101]) so hat er davon in seinen Dramen keine Anwendung gemacht, und auch diese Kleinigkeit würde sich in das allgemeine Verhältnis von Theorie und Praxis fügen.

Schlegels vornehme Zurückhaltung in theatralischen Dingen, die bei aller Verschiedenheit eine gewisse Geistesverwandtschaft mit den Klassikern Frankreichs erkennen läßt — er steht ihnen als der einzig schöpferisch Veranlagte zugleich am nächsten und am fernsten — kontrastiert mit der Effekthascherei der Gottschedschule, die durch die Regel nur mühsam im Zaum gehalten wird, aufs schärfste. Entgegen allen immer noch hochgepriesenen Mustern werden in ihr krasse Wirkungsmittel mehr und mehr beliebt. Der Zwiespalt konnte den Gegnern in der Zeit des sinkenden Ansehens der Schule nicht verborgen bleiben. Nur ein Jahr nach Vollendung der Schaubühne fielen zwei Abtrünnige, wohl Kästner und Mylius, im Hamburgischen Correspondenten (1746) über Krügers „Vitichab und Dankwart" her, wie es scheint mit sehr viel mehr Witz als die plumpe Verteidigung des Verspotteten aufbringt.[102]) Der Streich galt übrigens mehr Gottsched selbst; er sollte in dem Jünger, der ihn in sub-

[99]) Vgl. Antoniewicz DLD 26, XI, besonders für die Einheit des Orts; R. Schacht S. 17 u. 25.

[100]) Werke 3, 147; bei Antoniewicz S. 146.

[101]) Es kann auch, trotz dem „Degen", an einen Selbstmord gedacht sein.

[102]) „Nöthige Ablehnung des Scherzes wider die Allemannischen Brüder, welchen ein paar lose Freunde aus Leipzig in dem Hamburg. Correspondenten einrücken lassen." Wittenberg 1746. Benutzt in einem Druck Frankfurt u. Leipzig Anno 1748 (48 S.); das zitierte auf Seite 40. Da mir der Jahrgang 1746 des Hamburg. Correspondenten nicht zugänglich war, beruht die Darstellung nur auf dieser Verteidigungsschrift, die aber aus der Rezension manches zitiert. — Wa-

misser Zuschrift vor seiner Tragödie versichert hatte, daß er seinen Vorschriften darin möglichst gefolgt sei, getroffen werden. Uns interessiert hier nur der eine Vorwurf, den die Kritiker gegen Krügers Stück erheben: „Ich bin mit Zweikämpfen, Todesurteilen, Mordtaten, Todesfällen, Ohnmachten, bis zum Erstaunen nach meiner Herren Rezensenten Meinung freigebig" — in der Tat eine hübsche Liste der Effektmittel, mit denen man in Gottscheds Gefolge die Stücke aufputzte. Das Drama ist ganz und gar von Schlegels Hermann abhängig, dem die Situation (Römerschlacht) und die Wege zu ihrer Lösung (Intrige, Schlachtwendung) ohne Scheu entnommen sind. Im Gegensatz zu Schlegel will Krüger aber darüber hinaus durch Kampfvorgänge auf der Bühne wirken, wie sie in seinem Mahomed IV. nachgewiesen wurden.[103])

Den völligen Bankerott der gottschedischen Dramatik bezeichnet fast ein Jahrzehnt später Schönaichs „Versuch in der tragischen Dichtkunst".[104]) Das Organ Gottscheds zeigt die vier neuen deutschen Originale mit den üblichen Lobsprüchen an und bemerkt noch dazu, sie seien recht geschaffen, um die jetzt Mode werdenden Übersetzungen aus dem Englischen, welche das Theater in die alte Verwirrung zurückzustürzen drohten, aus dem Feld zu schlagen.[105]) Wie unregelmäßig diese Paladine der Regelmäßigkeit wirklich waren, hat der Rezensent nicht gesehen, oder nicht sehen wollen. Aber die Gegner hatten scharfe Augen. Lessing zwar beschränkte sich auf eine verächtliche Abfertigung der pöbelhaften Schreibart des Barons, dem er im übrigen zuerkannte, daß er in seiner elenden Dichterei die mechanischen Regeln so ziemlich zu beobachten wisse.[106]) Der junge Nicolai jedoch packte den Gegner gerade hier an und wies mit Behagen auf, wie verschieden von den Lehren des Meisters die Stücke des Schülers geraten waren.[107]) „Darüber erstaune ich, daß er [Gottsched], der den Opern die Unregelmäßigkeit vorwirft, und durch einen seiner Schüler, der engländischen Tragödien Blut, Mord und Grausamkeit

---

niek S. 526 sucht die Verfasser der Rez. in J. A. Schlegel und Gärtner; dieser spätere Druck nennt aber Kästner und seinen „halben Stubenbursch Milius" mit großer Bestimmtheit. Vgl. auch Waniek S. 492—93.

[103]) Vitichab u. Dankwart I, 2 ungestüme Forderung zum Zweikampf (ohne Austrag); II, 3 Eindringen einer bewaffneten Gruppe, die Vitichab töten will; Radogast deckt ihn mit dem Leib.

[104]) „bestehend aus vier Trauerspielen, nämlich Zayde, Mariamne, Thussnelde, Zarine." Bresslau 1754. Ex. der kgl. Bibl. Berlin. Vgl. Otto Ladendorf, Christoph Otto Freihr. v. Schönaich, Leipziger Diss. 1897, S. 29—37.

[105]) Das Neueste usw. 1755, S. 63—64.

[106]) Berlinische Zeitung 22. Febr. 1755; Schriften 7, 10.

[107]) „Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland", Berlin 1755, 11. Brief, S. 124—25. Berliner Neudr. III. Serie, 2. Bd., S. 91; vgl. Ladendorf S. 35.

vorwerfen lässet, dennoch Deutschland zu vier Originalstücken Glück wünschen kann, in deren einem [Thusnelde und Hermann V, 6] eine Schar Römer über die Bühne gejagt wird, denen Hermann mit dem Schwerte folgt, und in einem andern [Mariamne IV, 3] ... ein Held den Kopf eines Feindes getragen bringet." Die Beispiele ließen sich leicht mehren. Die „Mariamne" ist auch sonst reich an Greueln, und was die „Zayde" an Erdolchungen zustande bringt, ist für ein Stück eine respektable Leistung.

Für die Kampfdarstellung im besonderen, die Nicolai zuerst aufs Korn nimmt, war die Situation in der Tat so, daß Gottsched nur ein Jahr bevor Schönaichs Stücke erschienen, im „Neuesten" Drydens Verdikt gegen Bühnenkämpfe gebracht hatte, noch dazu mit einer Stelle, die vollkommen auf Schönaich paßte.[108]) „Vermittelst dieser Erzählungen vermeiden die Franzosen den Tumult, dem wir in England unterworfen sind; wenn wir Zweikämpfe, Schlachten und andere solche Vorstellungen auf den Bühnen leiden: die daher den Kampfspielen gleichen, wo man um Preise ficht. Was ist aber lächerlicher, als ein Kriegsheer mit einem Trummelschläger, dem fünf Mann folgen, vorzustellen; die der Held des Widerparts vor sich herjaget? oder einen Zweikampf zu sehen, wo der eine durch zwei oder drei Stöße eines Rappiers ermordet wird, dessen Spitze, wie wir alle wissen, so rund ist, daß man in keiner Stunde damit jemanden entleiben würde?"[109])

Schönaich gewinnt aber aus solchen Dingen seine besten Wirkungsmittel. Gerade Kämpfe kann sich seine gänzlich veräußerlichte Dramatik nicht entgehen lassen. Er tut alles, sie möglichst wirksam zu machen. In der Verschwörungsgeschichte von „Zarine und Stryangäus" (III, 3—5) begegnen sich die feindlichen Führer bei Nacht in Waffen. Mit einem Begleiter wieder allein, faßt Stryangäus Verdacht. Durch die unheimliche Dunkelheit „rauschet ein Pfeil", dem mehrere folgen; die Verschworenen stürzen herein, ihr Führer fällt aber von Stryangäus' Hand. In diesem Augenblick „erscheint die Königin gewaffnet, mit einer Menge Fackeln"; ihr höchst effektvoll gedachtes, überraschendes Auftreten trennt die Kämpfenden.

Mehr als diese immerhin bezeichnende Stimmungsmache interessieren die Kampfvorgänge in „Thusnelde und Hermann", weil sich dieses Stück

[108]) „Drydens Gedanken von der französischen und englischen Schaubühne", Das Neueste usw. 1753, S. 220—21; dieser Auszug aus „An Essay of dramatic poesy" 1668 (das im folgenden zitierte in Dryden, Works ed. Scott and Saintsbury, Bd. 15, London 1892, S. 323—24) ist sehr einseitig. Das Lob Shakespeares u. dgl. wird in Gottscheds Zeitschrift natürlich unterschlagen. Lessing übersetzte ein größeres Stück des Essays Theatral. Bibliothek 4. Stück, XIII (die angezogene Stelle Schriften 6, 274).

[109]) Die oben S. 11 beigebrachte Äußerung des Spectator, ebenso das oben S. 6 zitierte Urteil A. W. Schlegels decken sich mit den Bemerkungen Drydens im einzelnen.

in die Arminiusreihe stellt. Sein unmittelbarer Vorläufer, Mösers „Arminius" von 1749, setzt erst nach geschlagener Schlacht ein, scheidet also hier aus. Schönaich hängt im wesentlichen von Schlegel ab; um so auffälliger sind die Punkte, worin er über ihn hinausgeht. Die spärliche Technik der personnages wird durchbrochen. Der „Lieutenant von der kön. polnischen und churf. sächsischen Reiterey", wie sich Schönaich auf dem Titelblatt des „Hermann" schreibt (2. Aufl. 1753), gibt der Masse als Kampfgefolge einigen Anteil am Drama. Wie das Personenverzeichnis der „Zarine" „medische und sacische Kriegsbedienten" und gar „Eine Menge Verschworner" fordert, hat hier Germanicus (IV, 3) eine große Gefolgschaft;[110]) V, 6 flieht die von Nicolai signalisierte Römerschar, von den Germanen verfolgt, über die Bühne, während Schlegel (V, 3) nur einige Katten hatte auftreten lassen. Schönaich gibt damit zum erstenmal ein wechselseitiges Schlachtgeschehnis: Freund und Feind gleichzeitig. Sein Stück ist auch sonst so angelegt, daß beide Parteien auf der Bühne erscheinen. Bei Schlegel hatte sich die ganze Handlung auf germanischer Seite vollzogen, und Varus war in einer einzigen Szene — die Schönaich nachahmt — zur Unterhandlung aufgetreten (II, 5). Hier halten die Römer gerade während der Schlacht die Bühne besetzt (V, 4—6), was wieder eine der Halbheiten des Übergangs bedingt, die sich in diesen Jahren auf Schritt und Tritt aufdrängen. Wenn man beide Gegner vorführt, kann man nicht mehr, oder nur noch mit Zwang, an dem einen Ort festhalten. Die shakespearische Technik wechselt ihn mit den Parteien. Schönaich übernimmt den unverrückbaren Hain Schlegels, wenn er ihn auch durch die Vorschrift, daß man in der Tiefe beide Läger sehen solle, der Kampfsituation näherbringt; dennoch will er die wirksamen Momente hüben und drüben zeigen.[111])

Wie im Schauplatz, ist die Beziehung zur Schlacht auch sonst enger geworden: die Illusion, daß sie unmittelbar hinter den Kulissen vorgehe, soll auf ganz unfranzösische Weise durch akustische Mittel erreicht werden. Man hört den lang anwährenden Tumult, bis man die fliehenden Römer zu Gesicht bekommt; aus dem einzelnen Schuß in Gottscheds Bluthochzeit ist bereits ein ganzes Kampfgetöse erwachsen. Nicolai hatte recht; mit solchen Kronzeugen konnte man den Engländern den Prozeß nicht mehr machen. Man war ihrem dramatischen Libertinismus, so regelmäßig man sich auch gebärdete, selbst nahegerückt.

[110]) Es ist demnach nicht ganz richtig, wenn Lohmeyer S. 37 der Gottschedschule die Massenverwendung in Bausch und Bogen abspricht.

[111]) z. B. IV, 2 Kampfschwur der germanischen Fürsten; V, 5 Kampfbefehl des Germanicus. Ein Kampfvorgang noch III, 5: Flavius greift gegen seinen Bruder Hermann zum Degen („Er zieht das Schwert; und alles zieht. Inguiomar fällt dem Hermann, Stertin dem Flavius in den Arm").

Das Stück ist Schönaich dann über den Kopf gewachsen; innerhalb der Regelschranken, die er, obwohl weitherzig genug, schließlich doch beobachtete, konnte er mit der Schlacht nicht fertig werden. Er bricht deshalb an der spannendsten Stelle, nach der Meldung, daß Thusnelda von Germanicus geraubt sei, kurzweg ab und schließt das Drama mit der merkwürdigen Vertröstung auf den nächsten Kampftag, aber immerhin patriotisch.

Will man sich gesammelt vergegenwärtigen, was die Schule Gottscheds in der dramatischen Kriegsgestaltung gesündigt hat, so greift man am besten zur Parodie. In dem theatralisch stark interessierten Wien, wo der Kampf zwischen der neuen regelmäßigen Tragödie und der überkommenen extemporierten Komödie besonders heftig ausgefochten wird, schickt Josef Kurz (Bernardon) als schlagfertiger Verfechter der heimischen Tradition die „Prinzessin Pumphia“[112]) gegen die gespreizte Kunstdramatik ins Treffen; gleichviel, ob sie ein einzelnes Stück aus der gottschedischen Werkstatt aufs Korn nimmt oder die Richtung im ganzen persifliert,[113]) jedenfalls ist darin mit gutem Witz die Summe der Blößen gezogen, die den mühseligen Regeldramen anhaften, und ihre Kampftechnik, gestützt auf die lokale Überlieferung, besonders liebevoll vorgenommen.

Die gedruckte Parodie, noch dazu einer so weit zurückliegenden Kunstform, kann natürlich nur ein schwacher Abglanz der lebendigen Aufführung in jenen für das Für und Wider erhitzten Tagen sein, wo die Spitzen und Stacheln der Kurzschen Posse die tragischen Geburten trafen, die soeben — es ist bei einigen schwer begreiflich — in vollem Ernste die Bretter beschritten hatten. Der Spaß hat inzwischen sein bestes Publikum verloren und wird kaum anders zünden können, als wenn ihm die Lektüre von einem Dutzend der klappernden Schulstücke vorangegangen ist, worin der Leser, nach Nicolais treffendem Wort über die Komödien,[114]) beständig Gefahr läuft nach allen Regeln Aristotels eingeschläfert zu werden. Kurz bekommt

---

[112]) Eine neue Tragoedie, Betitult: Bernardon Die Getreue Prinzessin Pumphia, Und Hanns-Wurst usw. Aufgeführt 1756 u. offenbar gleichzeitig, aber ohne Datum, gedruckt. Die Datierung GGr² 3, 374 beruht auf einem handschriftlichen Eintrag in Gottscheds Exemplar, der die Komödie auch im Nöthigen Vorrat 2, 289 f. unter den Trauerspielen des Jahres 1756 aufzählt; dann gedruckt im 2. Bd. der Wiener Deutschen Schaubühne 1767; neu hrsg. von A. Sauer, Wiener Neudr. Heft 2 (1883); vgl. seine Einleitung S. IV u. Ferd. Raab, Joh. Jos. Felix v. Kurz, genannt Bernardon, Frankfurt a. M. 1899, S. 110.

[113]) Sauer, Wiener Neudr. 2, V läßt die Frage offen, Raab S. 112 sieht das Urbild in Grimms Banise, die 1752 in Wien gegeben wurde; GGr² 5, 303 vermutet, daß Clavels Mordtragödie La Mort de Nadir ou de Thomas Koulikan usw. — die augenscheinlich den Stoff geliefert hat — parodiert sei.

[114]) Briefe über den itzigen Zustand usw. S. 118; Berliner Neudr. III. Serie 2, 86.

späterhin erlauchten Zuzug: der junge Goethe und noch Tieck, ebenso, näher seiner Region, Kotzebue setzen sich mit der Alexandrinertragödie parodistisch auseinander und legen samt und sonders als wirksamsten und charakteristischen Vorwurf Kampfmomente aus ihr zugrunde.

Die Kampfsatire ist in der Wiener Lokalposse beliebt. Andere Bernardoniaden wurzeln in ihr, Philipp Hafner führt eine spaßhafte „Bataille" auf und später läßt sich Schikaneder ähnliche Wirkungen nicht entgehen.[115]) Die „Prinzessin Pumphia" wendet die immer dankbaren Motive sarkastisch gegen die gottschedische Form des Kampfstücks; so gleich das unfehlbarste: die Ironisierung des Mutes. Äußerste Feigheit ist ja auch eine komische Stärke Hanswursts; hier trifft sie parodistisch das Mißverhältnis von Rede und Tun der regelmäßigen Kriegshelden, die der französischen Technik gemäß öfters vor großsprecherischen Worten auf der Bühne gar nicht zum Schlagen hinter ihr kommen; so versichert Kulican die ihn anklagende Pumphia, nachdem er prahlerische Siegerreden gehalten, seiner völligen Unschuld an der Überwindung ihres Vaters (I, 3): „Ach schweige doch! ich habe nichts getan,/ Kein Hund ist von mir tot, viel weniger ein Mann. / Ich war, solang die Schlacht, in meinem Zelt verstecket" —, und sein Kronfeldherr Mortong, den er königlich mit pomphaftem Lob überschüttet: „Komm her, umarme mich, du Kern der tapfern Helden, / Das Erzt wird Lob von dir, wie auch der Marmor melden", gesteht treuherzig: „Herr! mir war Angst dabei, dann es ging hitzig zu!" Von der Ungefährlichkeit seiner selbst und der Truppen legt dieser Kulican I, 4 beschwichtigend Zeugnis ab: „Ich, und mein Kriegesheer, wir lieben nur die Ruh"; noch egoistischer läßt sich der König Ahasverus in Goethes Parodie[116]) vernehmen: „Wir schicken unser Heer und feiern jeden Sieg, / Und sitzen ruhig hier, als wär' da drauß' kein Krieg."

Witzig ist von Kurz die königliche Führertätigkeit in der entbrennenden Schlacht I, 4 geschildert; ein Hauptmann Pinxi kommt eilig — ein stehender

---

[115]) „Die erschröckliche, entsetzliche und mit vielen Blut vergossene Weiber und Buben Bataille des Bernardons ... In diesem .. Lustspiel stellet Bernardon einen Freybeuter einer unsichtbaren Kavallerie, und Hanns-Wurst einen Capitain verzweifelter Weiber vor" (Raab S. 131, nach einem Preßburger Zettel); in München wurde Hafners Evakathel (Scheibles Neudruck in Curiosa et Jocosa, antiquaria ac nova VII, Stuttgart 1856, fehlt auf den Münchener Bibliotheken) 1783 als Schlachtballett gegeben: „Prinzessin Evakatel und Prinz Schnudi, oder die lächerliche, und große Pataille, mit den großen, grimmigen Tartarkham, Fürst Bamstig, und Prinz Schnudi" (nach dem Originalzettel im Zettelband 4° P. germ. 212 der Univ. Bibl. München; vgl. Legband S. 490). Für Schikaneder vgl. E. v. Komorzynski, Emanuel Schikaneder, Berlin 1901, S. 179.

[116]) Zweite Fassung (1778) des Estherspiels im „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern", Werke 16, 24.

Auftritt der Alexandrinertragödie — den Kampfbefehl zu holen; aber bevor Kulican noch ein Wort geäußert, läuft er mit der Versicherung schon wieder ab: „ich hab dich schon verstanden, / Sobald du Herr nur sprichst, ist Hülf' und Rat vorhanden" — worauf erst der König, jetzt völlig zwecklos und ins Blaue hinein, mit seinem Vernichtungsbefehl losbricht: „Gleich haut die Hunde tot . . ."[117])

Die Satire des Kampfabgangs, der unvermeidlichen, effektvollen Prozedur der Gottschedschule steuert Tieck bei; in Jeremias' Marionettentheater,[118]) wo nacheinander das heroische und das bürgerliche Trauerspiel, das Schicksals- und Rührstück erscheinen, ist die alte getragene Gattung durch eine Situation aus dem Belagerungsstück vertreten. Einem bedrängten König gelingt es nicht, die Bürger zur Verteidigung zu bringen — „Und kellerwärts verkriecht sich mannhaft der Soldat" —, er zieht selbst sein Schwert und nimmt einen von der nacheilenden Königin lebhaft bewunderten Abgang zum Treffen; indessen der auch nach dieser fürstlichen Mutäußerung skeptische Bote allerdings schon das Jubelgeschrei der Feinde hört.

Besonders verwundbar war die gottschedische Kampftechnik in ihrem Meldeverfahren. Bernardon hat ihren trockenen Gefechtsbericht nicht übel bloßgestellt, indem sein König Cyrus „ein Papier aus dem Sack nimmt" und es kurzerhand vorliest: das ist der klassische Botenbericht, abgefaßt in zwanzig skurrilen Alexandrinern.[119]) Übrigens war sein Autor natürlich so wenig wie Cyrus selbst mit im Treffen und schreibt nur nach dem Hörensagen, wie der Sosias Molières und Kleists — es liegen alte Gloriosus- und Hanswurstmotive zugrunde — seinen Schlachtbericht memorieren muß, um trotz heimlichem Schinkenmahl im Zelt als Augenzeuge bestehen zu können.[120]) Ebenso hat Pumphias Gemahl Faustibus der Schlacht vorsichtig aus der Ferne angewohnt,

---

[117]) Den hohlen pathetischen Ausbruch des pseudoheroischen Stils geißelt auch — außerhalb der Kampfsituation — Goethe, dessen Ahasverus mit dem künstlichen Umschlag des Alexandrinerstücks aus tyrannischem Gleichmut plötzlich in die schrecklichste Angst fällt und befiehlt, wahllos alles hängen zu lassen; Werke 16, 25 f.

[118]) Prinz Zerbino, Wüste; Schriften 10, 200 f.

[119]) II, 2; der schablonenmäßige, durch nichts begründete Glückumschwung wird I, 4 gemeldet, I, 5 die glückliche Beendigung des Kampfes und komische Beute.

[120]) Molière, Amphitryon v. 196 ff.: „N'importe, parlons-en et d'estoc et de taille, / Comme oculaire témoin: / Combien de gens font-ils des récits de bataille / Dont ils se sont tenus loin?" Eine lustige Theateranekdote von einem völlig mißglückten Kampfbericht in einer halb extemporierten Haupt- u. Staatsaktion erzählt Joh. Chr. Brandes, Lebensgeschichte, Berlin 1799 f., 1, 160—63, von der Seuerlingischen Gesellschaft in Lübeck (um 1750). Der König, ein bei der Truppe neuangekommener Schauspieler, gerät mit der Aufforderung an seinen Kronfeldherrn, die Schlacht zu berichten, unglücklicherweise an einen mecklenburgischen Bäckergesellen, der

berichtet aber II, 1 in einer pomphaften Rede von einigen dreißig Alexandrinern von seiner heldischen Haltung — nachdem er sich falstaffisch furchtsam überzeugt hat, daß ihn niemand bedroht.

Die heroische Schlachtschilderung des Römerdramas parodiert noch Kotzebue in seiner einaktigen Tragödienposse „Cleopatra",[121]) die den shakespearischen Stoff, zum Teil dieselben Szenen, die Kotzebue selbst in der „Octavia" (1801) nachgebildet hatte, zugleich mit den Formen des gottschedischen Schlachtstücks verhöhnt. Auch hier ist Cäsarion, der der Mutter berichtet, nur „von weitem" dabei gewesen. Kotzebue ahmt insbesondere die überspitzte Antithese des zweischenkligen Alexandriners bei den Gottschedischen boshaft nach (8. Szene): „Ach liebe Frau Mama! verloren ist die Schlacht! / Augustus hat gesiegt — Egypten gute Nacht!" Noch beißender beim Auftreten des geschlagenen Antonius, der sich den Helden der „Schaubühne" verzweifelt ähnlich einführt (9. Szene): „Da komm ich aus der Schlacht, wie ein begossner Hund, / Erschossen ward mein Heer, ich aber bin gesund."

Im Eingang der Pumphia wendet Kurz die stereotype Fluchtszene, die wir noch eben bei Schönaich angetroffen haben, ins Komische. „Das Theater stellet durchaus ein Lager vor, inwendig läßt sich unter Trompeten und Pauken ein Lärm von streitenden Soldaten hören; es laufen etliche persische Soldaten über das Theater, alsdann kommet König Cyrus und sein Feldherr Sigelvax ganz ängstlich nachgeloffen." Der große Cyrus flucht, selber laufend was ihn die Beine tragen, auf die Fliehenden, und sein General versichert im Davonrennen, „dein Feldherr stehet schon".

Ureigenstes Wiener Gebiet betritt die Parodie mit der anschließenden Geißelung des Theatralgefechtes, in Wien Combattement genannt. Es war ein Erbstück der schaufrohen Volksbühne, die sich an bewaffneten Zusammenstößen ergötzte auch wenn sie mit den bescheidensten Mitteln inszeniert wurden. Wie sehr es stehende Formen angenommen hatte, beweist der Wiener Schauspielertarif, wonach als Nebengefälle, das heißt Extravergütungen für den Darsteller, „jedem Duellanten in den Combattements 34 Kreuzer" zustunden.[122]) Wir haben gesehen wie dieses Combattement, der Kampf um

---

zur Aushilfe als Statist mittut. Auf wiederholtes Drängen des Herrschers, den Hergang doch zu erzählen, bricht der Biedere in äußerster Verlegenheit endlich los: „Ik kann et nich seggen, Herr König, ik bin by de Slacht nich mit wesen".

[121]) Erstdruck im Almanach dramatischer Spiele 1803, Werke Bd. 1.

[122]) Devrient[1] 2, 207 f.; „Zufällige Gedanken über die Schaubühne zu Wien" in Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit 1760, S. 635: „Man erwäge nur ein wenig, was täglich auf unserer Bühne . . . die Bezahlung einzelner Torheiten der Schauspieler kosten, wenn sie fast jeden Schlag, den sie während ihrer Vorstellungen aushalten, jeden Fall oder Hexenflug in die

des Effekts willen, zuerst unter der Form des Duells, bei Schönaich schon in größeren Gefechtszenen, sich auch in die gereinigte Tragödie wieder einschlich; es tritt später sogar bei einem so strengen Autor wie Ayrenhoff in die Erscheinung. Wenn Kurz es ironisierte, ließ er damit vor allem die spektakelfreudigen Wiener über eine eigene Schwäche lachen, der noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts der Götz von Berlichingen zum Opfer fiel.[123]) Die ausnehmende Magerkeit, womit das Gefecht dargestellt wird, richtet sich aber deutlich gegen das neue Kunstdrama, das die Wirkung von Kämpfen nicht missen wollte, aber mit den Mitteln aus schlechtem Gewissen gegen die Regeln ängstlich tat.

Die Satire der Pumphia-Schlacht (I, 1—2) beruht durchgängig auf einem krassen Mißverhältnis der hochtrabenden Versreihen zu dem, was eine dünne Technik vorzuführen gestattete. Dem durch Oper und Spektakel verwöhnten Wiener mußte der Abstand besonders fühlbar sein. Es entsteht nach der Fluchtszene „abermal ein großer Lärmen, dann kommen 4 Buben, 2 als Tartarn, und 2 als Perser gekleidet, diese halten ein Combattement; die Tartarn überwinden die Persier, welche als tot auf der Erden liegen bleiben, die Tartarn aber, bei entstandenen Lärmen, laufen davon". Jetzt tritt Kulican mit seinem Feldherrn auf, „nebst etlichen Buben, welche tartarische Soldaten vorstellen". An das Kampfgefolge der Gottschedischen erinnert die ausdrückliche Vorschrift: „alle haben die bloße Säbel in der Hand". Der König gebietet der grausen — durch die zwei Bubenpaare geschlagenen — Schlacht Einhalt: „Hört nur zu morden auf, genug ist Blut vergossen" — und er treibt die Parodie der Darstellerzahl ins Groteske, indem er angesichts der beiden Toten versichert, er könne „als Sieger jetzt auf tausend Leichen gehen, / Der Wahlplatz ist bedeckt, man kann darauf nicht stehen".[124]) Es darf in der Schlachtposse

---

Lüfte, den sie etwa tun müssen, mit besonderer barer Bezahlung vergütet bekommen". — J. v. Sonnenfels, Briefe über die wienerische Schaubühne, 1768, Zwey und funfzigstes Schreiben, Wiener Neudrucke 7 (1884), S. 315: „Das Fliegen, die Arien, eine Maulschelle wurden dem Schauspieler unter den Namen Nebengefälle (Accidentien) besonders bezahlt. Es war also sehr natürlich, daß ein Schauspieler [Kurz-Bernardon] sich und den Seinigen viel zu singen, viel zu fliegen gab, und seine Stücke auf Maulschellen arbeitete, wovon er sich gewiß die meisten zuschrieb". Der Prügeltarif ist auch erwähnt in [H. Blümner] Gesch. des Theaters in Leipzig 1818, S. 100.

[123]) Henslers allerdings nicht mehr erfolgreiche Bearbeitung 1808 wollte der Neigung des wienerischen Publikums durch ein von der Kritik getadeltes „immerwährendes Aneinanderhäufen von Gefechten ohne Wahl und Zweck" entgegenkommen; E. Kilian, Goethe-Jahrbuch 14 (1893), 276 f. und Dramaturg. Blätter 1 (München 1905), 176.

[124]) Ebenso ist I, 4 nach Pinxis Meldung das Feld von den drei vier fünf anrückenden Feinden „schon überall bedeckt".

nicht fehlen, daß schließlich auch die beiden Opfer der Bataille wieder lebendig werden; als man sie auf Pumphias Befehl begraben will, wird offenbar, daß sie sich gleich Falstaff nur tot gestellt haben, und sie laufen jetzt, um die unliebsame Kriegserfahrung reicher, was sie können: „Schlägt man auf einen hin, so schlägt der andre her, / Dasmal im Krieg gewest, mein Lebtag nimmermehr". König Kulican blickt ihnen bewundernd nach und bemerkt nach einer alten Soldatenweisheit: „Wie listig ist der Feind, das war ein tapfrer Mann, / Den man noch viele Jahr zum Streiten brauchen kann".

Zweites Kapitel.

Erste Wirkungen des Siebenjährigen Krieges.

Zwei Jahre nach den kampflustigen, frischen „Briefen" sah sich Nicolai veranlaßt, seine Gedanken über die Tragödie systematisch zu ordnen und als programmatische „Abhandlung vom Trauerspiele" dem Preisausschreiben der neugeschaffenen Bibliothek der schönen Wissenschaften zugrunde zu legen.[1]) Die Schrift entstand mühsam und geriet nicht zu seiner Zufriedenheit.[2]) So leicht seiner spöttischen Kritik das Einreißen des Alten geworden war, als es ans Aufbauen gehen sollte, mußte er erfahren, daß alle festen Richtlinien fehlten. Wo es sich um die Form des Dramas handelt, ist die Abhandlung ganz besonders unsicher und schwankend, wie auch der über ihr entstandene Briefwechsel über die Tragödie, den Nicolai mehr zwischen Lessing und Mendelssohn vermittelte, als daß er selbst daran teilnahm, dafür kaum etwas ergibt; er wird hauptsächlich über die ästhetischen Probleme der Tragödienwirkung geführt. Den Formfragen gegenüber hat die Theorie noch keinen sicheren Standpunkt gewonnen. Nicolai kommt über die Angabe kleinlicher Mittel, wie den Regeln, die bei ihm im wesentlichen noch durchaus zu Recht bestehen, ein Schnippchen zu schlagen sei, nicht hinaus; er bleibt damit in der von Corneille gewiesenen Richtung befangen, die bei den Späteren zu wahren Taschenspielerstücken der Regelinterpretation ausschlägt. Neu und auf Lessing deutend ist der Vorwurf gegen die Franzosen, sie zeigten aus übertriebener Delikatesse auf ihrer Bühne zu wenig. Auf der anderen Seite wird aber den Engländern die übermäßige Anwendung der Ortsveränderung noch recht gottschedisch verwiesen: sie verrate eine große Unwissenheit in der Art, einen Plan zu machen, oder wenigstens eine sehr große Nachlässigkeit.[3])

Von den zum Wettbewerb eingereichten Stücken gehört das eine, gegen Cronegk unterlegene, Brawes „Freygeist",[4]) der bürgerlichen Reihe an,

[1]) Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste Bd. 1, Stück 1, Leipzig 1757.

[2]) An Lessing 2. März 1757; Lessing, Schriften 19, 67; vgl. ihre Charakterisierung bei Minor, Lessings Jugendfreunde DNL 72, 284—87.

[3]) Bibliothek der schönen Wiss. 1, 34—35, DNL 72, 341—42.

[4]) Erstdruck im Anhang zum 1. u. 2. Bd. der Bibl. der schönen Wiss., Leipzig 1758.

die von Lessings Miß Sara Sampson ausgeht. Dieser neue Zweig des Dramas kennt den Kampf nicht wie die hohe tragische Gattung als fast ständige Aufgabe, sondern mehr nur als gelegentliches Intermezzo, das der eine oder andere Stoff mit sich bringt, und dann, wie die alte heroische Tragödie, und auch aus ähnlichen Gründen, fast nur als Zweikampf. Die Gruppe der bürgerlichen Stücke bleibt daher, einiges für die allgemeine Entwicklung besonders Wichtige und Symptomatische ausgenommen, hier außer Betracht.

Zu diesen Fällen zählt der Zweikampf zwischen Clerdon und Granville im „Freygeist" (IV, 2—6). Er geht hinten vor sich, wie es die alte Regel forderte. Bei gleichem äußeren Habitus hat sich aber innerlich eine Umwandlung vollzogen; die Gottschedianer wurden nur durch den Regelzwang zurückgehalten, alles an die Rampe zu zerren was Effekt versprach. Brawe verfügt über die dichterischen Mittel, die Fessel nicht mehr als solche empfinden zu lassen. Er behält das Duell hinten nicht aus Ängstlichkeit, sondern weil er es der Phantasie viel eindringlicher zu malen vermag, als die mannigfach gehemmte Darstellung es vor Augen bringen könnte. Bei ihr verlöre er die unheimliche Spannung auf das hinten Geschehende, und sie erreichte nie den Eindruck der mit Selbstanklagen untermischten Erzählung des Verlaufs durch Clerdon. Die ausschweifende Schilderung des Kampfes in diesem Bericht, der mit seinen zügellosen Gefühlsausbrüchen den Genieton vorwegnimmt, geht weit über alle Möglichkeiten der wirklichen Darstellung eines Zweikampfes hinaus.[5]) Die poetische Wiedergabe des Gefechtsvorgangs trägt es hier zum erstenmal — der Typus wird in der späteren Entwicklung bedeutend — über die szenische davon.

Das gegensätzliche Verfahren schlagen die Kampfszenen in Cronegks „Codrus"[6]) ein, der gegen Brawe den Preis errang. Der weitgereiste Freiherr kannte das Pariser Theater aus eigener Anschauung und blieb ihm auch im Alexandriner treu, während Brawe sein bürgerliches Stück in Prosa schrieb. Ganz wie Schönaich sah sich Cronegk aber genötigt, der Leere seiner Handlung durch Theatereffekte zu Hilfe zu kommen. So gelangt auch er dazu, einen überraschenden Überfall vorzuführen (III, 6 u. 7). Während einer Unterredung, die Codrus mit dem feindlichen König Artander hat, vernimmt er erstaunt verdächtiges Geräusch und Waffengetümmel. Der Gegner greift zum Schwert, Codrus will sich zur Wehr setzen, als feindliche Soldaten eindringen, die seinen Vertrauten, welcher vergeblich gegen ihre Übermacht

---

[5]) Auch A. Sauers strenge Kritik des Stücks billigt diesem Kampfbericht große Wirkung zu: J. W. von Brawe, der Schüler Lessings. Straßburg 1878 (Quellen und Forschungen 30), S. 32.

[6]) Gedruckt neben dem „Freygeist" im Anhang zum 1. u. 2. Bd. der Bibl. der schönen Wiss. 1758.

ficht, vor sich hertreiben. Beide werden überwältigt und gefangen, während draußen die Stadt sich ergeben muß. In V, 9 und 10 braucht Cronegk die stärksten Stimmungsmittel, um deren Befreiungskampf zu versinnlichen: nachdem das Orakel verlesen ist, donnert und blitzt es,[7]) plötzliche Nacht bricht herein, schreckliches Klaggeschrei erfüllt die Luft, ein wildes Geräusch wird hörbar. So vorbereitet soll die Meldung der Niederlage („Herr alles ist verloren") katastrophal wirken; der König zieht mit seinem ganzen Gefolge blank und stürzt sich ins Getümmel. Man sieht, Cronegk scheute sich nicht vor Kampfgeschehnissen. Der Grund, warum er das Hauptereignis der Handlung, Codrus' Opfertod, nicht auf der Bühne vor sich gehen ließ, kann nicht hier liegen. Er selbst nennt dafür die Beobachtung der Ortseinheit,[8]) welche die Vorführung in der Tat hindert sofern man an der Überlieferung festhält, wonach sich Codrus als Bauer verkleidet von den Wachen am Tor niedermachen läßt. Die Unschicklichkeit dieser Verkleidung selbst[9]) wird kaum die Ursache sein, da Cronegk ganz im Sinne des Feilschens um historische Treue und Regelzwang den Weg zur Umgehung der Schwierigkeit angibt: Codrus braucht schließlich nur unbekannter Weise, nicht gerade als Bauer vermummt, erstochen zu werden.

Cronegk und Brawe werden von Zeitgenossen und Späteren gleichmäßig als dem deutschen Drama zu früh Entrissene, die ihr Bestes erst noch hätten leisten sollen, betrauert.[10]) Es kann aber kein Zweifel sein, bei wem das Vorwärtsdrängende, Entwicklungskräftige lag.[11]) Brawes zweites Stück, der „Brutus",[12]) überrascht durch seine fortschrittliche Haltung und zählt zu den Werken, welche in der Geschichte der Kriegserfassung Epoche machen. Brawe wählt wie Schlegel ein Schlachtereignis zum Vorwurf. Das patriotische Interesse am Freiheitskampf, Urgrund und Ziel des „Hermann", bleibt den philippischen Kämpfen jedoch fern. Die Intrige tritt deshalb hier sogar

---

[7]) Obwohl Cronegk nach vielfältigen Erfahrungen besorgte, das deutsche Parterre würde dabei — wohl auf Kosten des Theatermeisters — lachen. Gedanken über das Trauerspiel Codrus, Bibl. der schönen Wiss. 1, 90.

[8]) Gedanken usw. S. 91.

[9]) Wie Minor DNL 72, 133 annimmt.

[10]) So z. B. Jördens 1, 357 u. 205.

[11]) Lessing stellt gegenüber Chr. F. Weiße im 81. Literaturbrief fest, daß Brawe „das größere tragische Genie war"; augenscheinlich in seinen Fußtapfen erkennt Chr. H. Schmids Biographie der Dichter, Leipzig 1769, ihm (1, 132 u. 152) vor dem allerdings ebenfalls hochgehaltenen Cronegk (1, 68 u. 129 f.) die Palme zu; ähnlich [Küttner] Charaktere teutscher Dichter und Prosaisten, Berlin 1781, 2, 300 f. u. 305 f.

[12]) Geschrieben 1757, gedruckt erst 1768 von Ramler und K. G. Lessing: Trauerspiele des Herrn Joach. Wilh. von Brawe, Berlin 1768; hrsg. von Minor DNL 72.

stärker hervor und der Schlachtstoff wird in der alten Weise in einen Familienkonflikt gepreßt.[13]) Das hindert nicht, daß sich die Schlacht mit ganz neuem Impetus fühlbar macht. Vor anderem hat die erstaunlich vorgeschrittene dichterische Sprache daran Anteil. Der fünffüßige reimlose Jambus schließt eine neue Welt auf. Alles was die Alexandrinertragödie an Kampfschilderung und Verwandtem geleistet hatte, erscheint neben Brawes Diktion gespreizt und hölzern. Man vergleiche, von schönaichischem Versgerassel ganz zu schweigen, eine der stärksten Stellen Elias Schlegels über den Krieg (Dido V, 1 Barce):

Gewähr uns Krieg und Tod, für Frieden ohne dich.
Gewähr uns alles das, wovor wir Weiber zittern,
Der Krieger Feldgeschrei, die Furcht von bangen Müttern,
Der Waffen grausen Klang, erhitzter Arme Wut,
Zerschlagner Mauern Fall, erwürgter Menschen Blut,
Was auf den Wällen Graun, in Häusern Schrein erwecket,
Was allen schrecklich ist und dich am mindsten schrecket.
Aus allem, was uns dräut, wähl uns die kleinste Not,
Wähl unsern Untergang, und meide deinen Tod —

mit dem was Brawe, ohne Entsprechung der Situation, aber vor eine nicht unähnliche Aufgabe gestellt, als Kampfaufforderung an den Feldherrn zu geben imstande ist (Brutus III, 6 Messala):

Komm, Brutus! Alles ist zur Rache Roms,
Zum Kampf bereit, und deinem Heer fehlt nur
Sein großes Schrecken, du. — Nicht Heere bloß,
Der Erdkreis scheint zum Streit empört. Ein Meer
Von Staub verdrängt den Tag — Der Waffen Glut
Durchbricht die bange Finsternis und strahlt
Entsetzen um sich her. Voll Ungeduld
Wünscht aus den Fesseln sich der wilde Krieg,
Die seinen Ungestüm noch bändigen.
Komm, zeige deinem Heer dich und den Sieg.

Der Reimzwang, das Verhängnis der deutschen Alexandrinertragödie, mag einige der gestelzten Wortgefüge bei Schlegel auf dem Gewissen haben, und daß auch Brawe ein Sohn seiner Zeit war, läßt schon in dieser kurzen Stelle die Schlegel verwandte, epigrammatische Fassung der Schlußzeile erkennen; das ändert nichts daran, daß der hohltönenden Rhetorik des Gottschedschülers gegenüber in dieser machtvollen Bildersprache Brawes ein ganz neues und

[13]) Sauer, Brawe, S. 62. Minor DNL 72, 206.

vielleicht das erste innere Verhältnis zu der „großen Welt des heitern Krieges" (H. v. Kleist) zu spüren ist, ein Erleben, das mit aller Deutlichkeit vorwärts auf den Sturm und Drang weist.

Hier zum ersten Male ist der Bann gebrochen, der bisher auf allem Kriegerischen in den Dramen lag. Daß Gottsched, der zu der Armee in keiner anderen Beziehung stand, als daß er als junger hochgewachsener Mann vor ihren Werbern geflüchtet war, ihm nichts abzugewinnen vermochte, ist nicht weiter verwunderlich; wohl hatte auch seine Zeit Kämpfe gesehen — die Bände der Schaubühne fallen in die Jahre der ersten beiden schlesischen Kriege — aber der Lärm der Schlachten war kaum bis in die Gelehrtenstuben gedrungen. Wenigstens verraten die Stücke der Schule nichts davon und zeigen, daß man den Krieg nur vom Hörensagen kannte. Bei Schönaich freilich, der selbst Offizier war, und dem Waffenhandwerk sogar eine Schrift widmete,[14]) sollte man erwarten, daß dies in den Stücken nicht bloß in der Verwendung von ein paar Statisten und einigen kümmerlichen Effekten, sondern auch in einem geistigen Verhältnis zum Kriege zum Ausdruck käme: aber die Schranke zwischen dem Leben und dem Dichten war noch unübersteiglich und in seinem Heldengedicht „Hermann" fanden die Gegner gerade die Schlachtschilderungen des Spottes besonders würdig.[15]) Jetzt aber erregte das gewaltige Schlachtgeschehen des Siebenjährigen Krieges die Gemüter mächtig, und trotz der ständischen Wehrverfassung zum ersten Male allgemein. In Ewald von Kleists Ode an die preußische Armee vernahm man neue Töne; die zum Ruhme des großen Preußenkönigs erstehende Kriegslyrik ist zugleich Ausdruck und wiederum Anregerin des lebhaftesten Interesses an den militärischen Vorgängen. Gleims Grenadierlieder[16]) und ihr Anhang bilden manche Mittel der Kampfschilderung aus, die auch für das Drama wichtig werden. Der lebendige Krieg gewinnt Anteil an ihm.

Als Brawe an den „Brutus" ging, war der Lobositzer Sieg errungen, während er daran arbeitete wurde die Prager Schlacht geschlagen, wurde Kollin durch Roßbach und Leuthen wettgemacht. Unter dem wenigen, was wir von seinem

---

[14]) „Freie Gedanken über einige Theile der Kriegskunst", Frankfurt und Leipzig 1758. Jördens 4, 613.

[15]) A. Stern, Beiträge zur Literaturgesch. des 17. u. 18. Jahrhunderts, 1893, „Ein gekrönter Dichter" S. 111. Ebensowenig würde man nach dem französischen „Arminius" schließen, daß ein Campistron Feldzüge mit Auszeichnung mitgemacht hat (Grande Encyclopédie 8, 1141, Lanson).

[16]) Vgl. A. Sauers Einleitung zu ihrem Neudr. DLD 4, IV ff.; XI f. Die volks- und kunstmäßige Kriegslyrik mustert, nach seinem früheren Vortrag (Kriegsdichter des Siebenjährigen Krieges und der Freiheitskriege², Altona 1863), H. Pröhle im 2. und 3. Abschnitt seines Buches: Friedrich der Große und die deutsche Literatur, Berlin 1872.

Leben wissen, steht sein naher Umgang mit dem Major von Kleist in dieser Zeit.[17]) Hier wird sich der Student für kriegerische Dinge begeistert haben, vielleicht noch mehr als der Soldat selbst, der auch das Drückende seines Standes ausgekostet hatte.

Zu der persönlichen Anregung muß auch literarische getreten sein; Stellen des „Brutus" wie die oben angezogene[18]) muten — für den jungen Dichter ehrenvoll genug — fast shakespearisch an, ohne daß allerdings unmittelbare Spuren in Werke des Briten hineinführten. Es scheint sicher, daß Brawe den Cato Addisons englisch gelesen hat.[19]) Von dieser Seite wäre also kein Hindernis, daß er nicht auch Stücke Shakespeares, noch bevor Lessing ihn proklamierte, im Original hätte kennen lernen können. Doch läßt sich diese Annahme durch nichts weiter stützen. Man wird daher, da Brawe gerade für seine neue Erfassung des Kampfes weder bei Addison, dessen Cato allerdings ganz anders auf ihn gewirkt hat als auf Gottsched, noch auch bei Lessing viel gewinnen konnte und, unbeschadet seiner Begabung, in einem Lebensalter, das auch Größere noch als Gefolgsmänner sieht, und in einer Zeit, die sich erst mühsam aus der Nachahmung zu eigenem erhob, der Anregung wohl bedurfte, auf andere englische Vorbilder des Brutus,[20]) am ehesten Milton, ausblicken müssen.

Sei dem wie ihm wolle, Brawe ist auf dem Wege zu Shakespeare. Wenn man von seiner Kampfszenenreihe (III, 6 bis IV, 4) die beengende Zeltleinwand wegreißt und sie in Shakespeares weites, wechselndes Schlachtfeld stellt, wird es deutlich, trotzdem alle Masse fehlt und von Gefechten nichts erscheint.[21]) Wie er auf der anderen Seite der Tradition, die sein

[17]) Jördens 1, 205; Sauer, Brawe S. 6.

[18]) Vgl. auch den Schlachtbericht IV, 2 (Tribun):

Die Tapfersten entfliehn. Nur Brutus steht,
An diesem Tag ein Halbgott, nicht ein Mensch.
. . . . . .
Auf dem Gefilde voller Tod allein
Und unbesiegt steht Brutus; wider ihn
Gerüstet eine Welt . . .

Dazu vgl. Shakespeare I Heinrich IV: V, 1: „Sie bieten einer Welt in Waffen Trotz", und Schiller Jungfrau I, 10: „Nicht eine Welt in Waffen fürchten wir"; für das kraftvolle „steht Brutus" Räuber II, 1: „Fünf Regimenter mußten neben ihm wechseln, er stand. Feuerkugeln fielen rechts und links, Euer Sohn stand" usw.

[19]) Sauer, Brawe S. 73. Das dem Brutus in englischer Sprache vorangesetzte Motto aus Popes Prolog zu Addisons Stück spricht schon dafür.

[20]) Sauer S. 70—76. Minor DNL 72, 206.

[21]) Bei der einzigen Wiener Aufführung von 1770 (Devrient[1] 2, 237) wurde denn auch zum mindesten der Schluß im Freien gespielt. Sonnenfels gibt die Aufstellung des Heeres

Stück in allem Äußeren regiert, noch dienstbar ist, zeigt seine Motivierung des Ausgangs der philippischen Schlacht, verglichen mit derjenigen Shakespeares. Den vordeutenden Traum des Brutus, Cäsars Erscheinung, entnehmen beide der Überlieferung.[22]) Shakespeare gibt ihn körperhaft (IV, 3), Brawe läßt ihn erzählen (I, 2). Für Shakespeare ist mit der grandiosen Stimmungsszene, die durch eine trübe Ahnung des Cassius kurz vor dem Kampf noch vertieft wird, die Schlacht so gut wie entschieden. Sie muß nach diesen schicksalsmäßigen Vorklängen verloren gehen, und der Dichter bemüht sich nicht weiter um eine äußere Begründung ihres Verlaufs. Wohl aber gestaltet er sie breit und reich um ihrer selbst willen. Brawe hingegen gibt die Motivierung im Sachlichen: Marcius geht mit seinen Truppen zum Feind über. Wie früher bei Schlegel, so herrscht auch hier noch die Intrige. Das Kampfereignis ist noch immer Teil von ihr, Mittel zum Zwecke einer bestimmten Handlung, das heißt Intrigenführung, noch nicht selbst Zweck, und demnach — denn das ist die innere Begründung der Technik — auch noch nicht selbst Handlung, sondern immer wieder nur Bericht. Das neuartige Erleben des Kampfes, hier und dort durchbrechend, ist noch nicht formbestimmend geworden. Der Abstand zwischen der beschwingten Kampfdiktion und der nachhinkenden Kampftechnik wird um so augenfälliger, als das neue Wort auch die neue Tat verlangte.

Die Motivierungen des ersten, traditionell gebauten Schlachtaktes[23]) sind zwar besser als die hergebrachten; der Kampfbericht läßt alle Vorgänger hinter sich; der Dichter weiß den Vorteil, den die verlorenen Schlachten vor den gewonnenen auf dem Theater haben, in dem Auftritt des zusammenbrechenden Brutus[24]) zu nützen. Es verdrießt aber nach der bewegten Szenenreihe doppelt, wenn nun das Intrigenstück wieder in sein Recht tritt, statt daß die Handlung in einem Zuge zur Katastrophe geführt würde, wie es die Lage fordert. Während die Truppen auf Leben und Tod fechten, nimmt sich der General Zeit, im Zelt seinen Familienhändeln breitspurig nachzugehen.[25])

---

dazu an, die mit wenigen Statisten eine große Menge vortäuschte: Über die Vorstellung des Brutus, 1770; Gesammelte Schriften, Wien 1783—87, 9, 81.

[22]) Plutarch, Leben Caesars, cap. 69; Leben Brutus', cap. 36.

[23]) IV; Besorgnisszene — Meldeszene; die erste, sonst den Frauen gehörend, in dieser Männertragödie von einem greisen Senator bestritten.

[24]) IV, 4; die Situation ist derjenigen des geschlagenen Antonius bei Shakespeare (Antonius und Cleopatra III, 9) verwandt.

[25]) „So möchte ich es fast dem Brutus für Feigheit auslegen, daß er sich, sobald es etwan unglücklich geht, sich in sein Zelt zurückzieht, hier eine Zeitlang schwatzt, und sich dann wie ein Verzweifelnder in die Schlacht und endlich in sein Schwert stürzt", rügt schon Chr. H. Schmid, Biographie der Dichter 1, 146.

Daß draußen die Schlacht tobt, wird so gut wie vergessen und erst durch eine neue Meldung in Erinnerung gebracht (IV, 9) nachdem der Knoten aufgelöst ist. Ein neuer Kampfabgang schließt den Akt, wie vorher kommt der Zwischenakt für einen Teil der Schlacht auf. Die eröffnende Besorgnisszene vertritt dann ein Verzweiflungsmonolog von Brutus' verräterischem Sohn, der im folgenden auch Brutus' Sturz ins Schwert berichtet. Ihn vorzuführen wagte Brawe noch nicht. Er läßt den Todwunden nach der Weise Gottscheds hereinführen und ebenso gottschedisch lange, wenn auch nicht so langweilige Reden halten. Catos Ende — des deutschen oder englischen[26]) — ist noch immer vorbildlich.

Brawe gilt der Literaturgeschichte als Schüler Lessings schlechthin, und der Brutus wird besonders eng an das lessingische Kleonnis-Fragment angeschlossen,[27]) dem er die neue metrische Form und anscheinend auch die dem Philotas zusteuernde Ideenrichtung verdankt. Es ist aber nicht zu übersehen, wie grundverschieden von Lessing er das Kriegerische dichterisch formt. Gerade das Entwicklungsstarke in seiner Auffassung konnte er dem Meister nicht ablernen. Der Impetus seiner Kampfrede, die sich weitatmig in breitem Schwung ergießt, hat mit der besonnenen, kargen und kurzangebundenen Diktion Lessings gerade im Kleonnis nur wenig zu tun. Die darin offenbare Struktur ihrer Geister ist zu verschieden, als daß sie sich hätten befruchten können. Lessings ganze Produktion liegt in der strengen Schlichtheit ihrer Formgebung vor uns. Die Betrachtung der Kampfbehandlung darin erweist aufs neue ihre eigentümlich geschlossene Stellung zwischen alter und neuer Klassik. Von Brawe haben wir nur einen Anfang. Man möchte aber allein nach seiner vorwärts deutenden Kampfauffassung vermuten, daß sich sein poetisches Temperament, wenn er gelebt hätte, der jungen Generation angeschlossen haben würde, zu der ihn sein Geburtsdatum halb schon stellte.

Auf der anderen Seite ist freilich die Erscheinung Brawes ohne den kritischen Vorgang Lessings nicht zu denken. Er wie die ganze Entwicklung der Zeit ruht auf dem glänzenden Aufstieg der lessingischen Kritik von der ersten Auflehnung gegen Gottsched bis zu seiner Vernichtung und der Vernichtung der französischen Autorität überhaupt. Einen Abschnitt macht auch in der Geschichte des Kampfproblems der denkwürdige 17. Literaturbrief vom Februar 1759. Mit einer dem unerbittlichen Systematiker sonst nicht eigenen, fast herderisch anmutenden Einsicht in die nationale Bedingtheit der Kunst richtet Lessing in ihm das Reformwerk Gottscheds durch die Erklärung, „daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen",

[26]) Sauer, S. 74—75, weist auf die unmittelbare Abhängigkeit vom Cato Addisons.
[27]) Minor DNL 72, 205, 206 u. 209.

und proklamiert das erlösende Wort: „daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt".[28]) An dem Mehr-Sehenwollen ist die Kampfdarstellung in vorderster Linie interessiert. Daß man mit einer solchen Auslegung die Äußerung nicht preßt, beweist ein letzter ohnmächtiger Vorstoß der Gottsched-Partei in den „Briefen die Einführung des englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend."[29]) Neben der Verspottung von Lessings Faust-Fragment werden hier im 2. Brief zur Verhöhnung der neuen Richtung Stücke aufgezählt, die recht shakespearisch, englisch und wild geraten seien, darunter: „Die Zerstörung Jerusalems, tragisch, mit Harlekins Lustbarkeiten. Hier tummeln sich die idumäischen und römischen Husaren brav herum;[30]) eine hungrige Mutter frißt vor den Zuschauern ihr eigen Kind,[31]) und unter einem entsetzlichen Feuer aus groben und kleinem Geschütze singen die Juden: Wenn wir in höchsten Nöten sein". Der hoffnungsvolle Kandidat aus Herrn Niemands [Lessings] Schule erfindet etwas eigenes, indem er den ganzen Milton dramatisiert, und „dies Stück hebt sich an vor Erschaffung der Welt, mit dem Falle Satans und seiner Engel; mit der himmlischen Schlacht, die sie in die Hölle stürzet". Man schob also Lessing in die Schuhe, daß seine Forderung solche Dinge — mögen sie immerhin parodistisch übertrieben sein — in sich schlösse, und zeigte zugleich, daß man Kämpfe in der Theorie noch immer zu den größten Sünden gegen die Regelmäßigkeit rechnete.

[28]) Schriften 8, 42.

[29]) Mit dem Untertitel: „wo zugleich auf den XVII. der Briefe die neue Litteratur betreffend, geantwortet wird". Frankfurt u. Leipzig 1760. Die Schrift war mir nicht zugänglich, doch ist der Auszug in „Das Neueste" usw. 1759, S. 916—23 (die im folgenden zitierten Stellen auf S. 920—21), den Koberstein[5] 5, 309 Gottsched selbst zuweist, ausreichend. Über die Verfasserschaft, woran der ganze gottschedische Kreis teil hat, vgl. die Verweise bei Holzmann-Bohatta 1, 262, Nr. 7604; Waniek S. 335 Anm. u. 633—34. Der Hinweis Chr. H. Schmids, Chronol. S. 134, auf Joh. Gottfr. Gellius ist in seiner Bibliographie deutscher dramaturg. Schriften (Deutsche Monatsschrift 1794, 1, 93 ff.) unter Nr. 48 wiederholt; die Teilnahme Gellius' an den „Briefen" wird aber weder bei Meusel, Lex. 4, 79—82, noch GGr[2] 4, 213 verzeichnet. — Eingehend erörtert die Verfasserfrage dieser „Briefe" auch W. Creizenach, Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doktor Faust, Halle 1878, S. 77 Anm. 1).

[30]) „Nur Ifflande und Kotzebue mit Landwehr und Landsturm, oder verdünnte und verdummte Schiller mit marschierendem Militär und sprengenden Kosaken" hatte Brentano ein halbes Jahrhundert später in einer Überschau über die patriotischen Schauspiele wirklich zu klagen; Dramaturgischer Beobachter, Wien 1814, abgedruckt bei Monty Jacobs, Deutsche Schauspielkunst, Leipzig 1913, S. 191.

[31]) Der Anklang an Horazens Mahnung, De arte poetica v. 185, Nec pueros coram populo Medea trucidet, ist deutlich.

Das Werk Lessings, das nahezu gleichzeitig mit der ersten Reihe der Literaturbriefe entstand, ist der Philotas (1759). Der Mann, der die Franzosen durch die Engländer stürzt, den die Feinde als Apostel der wüsten Formzerstörung kreuzigen, schreibt diesen denkbar strengen Einakter, auf den am ehesten das Wort Herders von der antiken Simplizität paßt. Es ist durchaus kein Werk des Übergangs, sondern, in merkwürdigem Gegensatz etwa zu Schlegel, eine stilreine Leistung in klassizistischen Formen, womit sich Lessings so gebildeter Geist in einer vorwärtsdrängenden Zeit eigenrichtig behauptet. Der Stoff hätte zur Entfaltung theatralischen Apparates, zu Kämpfen und Aufzügen Anlaß genug gegeben.[32]) Was aber Gottsched dunkel vorgeschwebt haben mochte, als er sich aus dem Wust der entarteten deutschen Dramatik in die französische Regelstrenge hinüberrettete, was seiner und seiner Getreuen Unfähigkeit aber unerreichbar war, ist hier unter unmittelbarer Einwirkung der Antike Ereignis geworden: Genaueste Beschränkung in allem Äußern; Abwandlung der Konflikte nur im Seelischen; daher Einsetzen kurz vor der Lösung, wenn alle Prämissen schon vorliegen. Es ist nicht daran zu denken, daß in dem kargen Raum dieser wenigen Szenen der Kampf, worin Philotas gefangen wird, als das Ereignis a quo hätte vorgeführt werden können. Lessings Drama wurzelt überhaupt mehr als in der Aktion im Wort. In ihm gibt er sich ganz aus, und seine Schlachten werden nicht körperhaft auf der Bühne, sondern in der Dialektik seiner Sprache geschlagen.

Es ist bei Elias Schlegel darauf hingewiesen worden, daß Lessing die Kampfvergegenwärtigung in hypothetischer Form zur Meisterschaft ausbildet Das bewundernswerteste Stück dieser Art findet sich in dem Vorläufer zu Philotas, dem Kleonnis-Fragment (I, 2). Die fiebernde Angst des Königs um seinen in den Kampf gezogenen Sohn gebiert hier eine körperhafte Vision des in Gefahr Fechtenden, dem der Vater Hieb und Parade angibt, als ob er im Getümmel neben ihm stünde.[33]) Der Philotas zeigt in anderer Situation etwas durchaus Ähnliches. Der junge Held steigert sich selbst in die Illusion des Gefechtes hinein (8. Auftritt), mit dem gedoppelten Zweck, den König und Strato über sein Vorhaben zu täuschen und selbst im Rausche der Begeisterung den Mut zur Ausführung des Todesentschlusses zu finden. Auch hier bewältigt Lessing den Kampf durch das Wort und verschmäht eine

[32]) Erich Schmidt, Lessing[2] 1, 351 spricht von der naheliegenden Aufforderung zu Massenszenen im Lager. Die haltlose Kombination A. Böhtlingks (Shakespeare und unsere Klassiker I, Lessing und Shakespeare, Leipzig 1909, S. 50 f.), die strenge Formgebung beruhe auf Lessings Absicht, das Stück Friedrich dem Großen als Mahnwort mundgerecht zu machen, bedarf keiner Widerlegung.

[33]) E. Schmidt[2] 1, 346 zählt diese Fieberphantasie des Euphaes zum Besten, was Lessing überhaupt geschaffen.

naheliegende reale Erneuerung der Gefechtssituation, indem sich Philotas etwa auf den König stürzen und von Stratos oder anderer Gefolgsmänner Streichen fallen könnte. Eine solche Möglichkeit wird mit größter Zurückhaltung dadurch leise angedeutet, daß Strato, als Philotas das Schwert zieht, zwischen ihn und den König tritt.

In so gemessene Form ist hier der Niederschlag der gleichen Zeitereignisse gefaßt worden, die bei Brawe stürmisch am engen Regelrock rütteln. Was im Philotas von friderizianischen Kriegen steckt, ist der Geist, der Führer und Truppen trieb. Antiker Gesinnung verwandt, ließ er sich ohne Zwang in antikes Gewand kleiden. In diesem Sinn kann das Werk „kriegatmend" heißen,[34]) obwohl vom Toben der Schlacht darin nichts zu hören ist. Dem wirklichen Krieg abgelauscht ist übrigens mancher frische Einzelzug: die Spannung, mit der Philotas hinter jedem Hügel und hinter jeder Krümmung des Tals den Feind vermutet, konnte Kleist dem Freund als Erlebnis eines Patrouillenrittes heimgebracht haben.

So wichtig der Siebenjährige Krieg für die Entwicklung der deutschen Literatur im ganzen geworden ist, so gering sind doch seine unmittelbar augenfälligen Wirkungen gewesen.[35]) Die Tragödie insbesondere steht dabei an letzter Stelle. Der Philotas war nur eine dramatische Kleinigkeit. Brawes Brutus trat überhaupt erst nach einem Jahrzehnt ans Licht und erlebte eine einzige, späte Aufführung. Der Höhepunkt der Wirkung des Krieges auf das Drama,[36]) die „Minna von Barnhelm", liegt auf bürgerlichem Gebiet. Der tragische Autor, der das Jahrzehnt von 1760—70 — worin Wielands Shakespeare erscheint — beherrscht, Christian Felix Weiße, ist ein Mitläufer, in dessen Stücken das Erlebnis der Zeit keinen Widerhall findet. Er schreibt bis in die sechziger Jahre hinein Alexandrinertragödien, die wie in allem anderen so auch in ihrer Kampfbehandlung völlig den gottschedischen Status zeigen und als letzter Verfall seiner Schule aufzufassen sind.[37]) Die Häufung von Greueln, welche die Wirkung um jeden Preis sichern sollen, erreicht hier ihren Gipfel. Von den Engländern nimmt er sich höchstens den Freibrief dazu. So schwelgt „Richard III."[38]) in den Scheußlichkeiten des

---

[34]) Gervinus[5] 4, 417.

[35]) Gervinus[5] 4, 244 nennt es einen Spott, daß er nichts Wichtigeres als die Bardendichtung hervorgerufen habe — wobei deren ursächlicher Zusammenhang mit dem Krieg erst noch in Frage steht.

[36]) Wilhelm Scherer, Gesch. der deutschen Literatur[12], S. 449. Stockmayer S. 3.

[37]) Beytrag zum deutschen Theater, 5 Bde., Leipzig 1759—68; vgl. Bélouin, De Gottsched à Lessing, Paris 1909, S. 147 ff.

[38]) Beytrag usw. 1. Teil, 1759; Neudruck von Minor DNL 72; umgearbeitet in der 2. Auf-

Prinzenmordes, der im vierten Akt hinten peinvoll umständlich vorgenommen wird, während Mutter und Schwester vorne zittern. Damit nicht genug, füllt die Erzählung des Verbrechens in widerlicher Ausführlichkeit noch den letzten Akt. Die Kampfhandlung, Richmonds Anrücken und Sieg, Richards Tod, wird in der hergebrachten Weise durch Meldungen gegeben, ebenso ein leicht vorzuführender Tumult im „Krispus": dessen Überwältigung durch die Wache III, 6. Zu erwähnen ist nur, daß hier (IV, 1) wie in „Mustapha und Zeangir"[39]) ein stummes Kriegsgefolge als stehende Einrichtung erscheint, schüchterne Vorbereitung der künftigen Massentechnik, wie schon bei Schönaich und Cronegk. Im letztgenannten Stück wagt der Sultan in komischer Ängstlichkeit nicht anders umherzugehen, als von einer Wache mit gezückten Schwertern umgeben, die hin und wieder in Aktion treten muß.

Wie sehr auch die folgenden zwei, äußerlich fortschrittlichen weil jambischen Stücke in der Tradition stecken,[40]) kann die „Befreiung Thebens"[41]) zeigen. Auch hier, wie so oft in der Gottschedschule, ein Verschwörungs- und Kampfstoff in das Schema einer Familientragödie gezwängt, die durch lange Frauenszenen kümmerlich genug auf vier Akte gestreckt, das politische Ereignis bis zum fünften zurückdrängt. Hier sollen die Unterdrücker beim üppigen Gelage von den Verschwörern, die sich als Jungfrauen verkleiden wollen, niedergemacht werden, zu welchem Ende Weiße den Ort verändert. Dem rauschenden Ensemble eines Piccolomini-Gastmahls steht man aber noch fern; auch diese zu breiter Entfaltung lockende Aktion wird in eine dünne Szene zu zweien eingefangen, in die nur der Lärm der befreienden Tat dringt. Erst die Sieger zeigen sich und enteilen zu dem schwereren Stück Arbeit: dem Kampf um die Stadt. Wieder stellt sich die Unzuträglichkeit französischer Technik ein; Männer sind in dieser Situation, die alle Fäuste nötig hat, nur mit kläglicher Motivierung auf der Bühne zu halten. Kampf und Sieg werden dann V, 6 nicht ungeschickt, aber in der alten Weise ohne rechte Anteilnahme des unkriegerischen Autors in geschraubten Bildern berichtet. Noch eine Kleinigkeit ist hervorzuheben: V, 4 geht Aspasia an die innere Türe des Zimmers und schildert zurückkommend den Anblick der ermordeten Prasser — ein erster Ansatz zur Beobachtung hinten vorgehender Dinge von der Bühne aus, ein Mittel, das für die Kampftechnik sogleich bedeutend wird.

---

lage des Beytrags 1. Teil, 1765; diese Ausgabe neugedruckt von D. Jacoby und A. Sauer DLD 130. Zugrunde liegt die ursprüngliche Fassung.

[39]) I, 3; II, 3; V, 1—3. Krispus im Beytrag 3. Teil, 1764; Mustapha im 2. Teil, 1763.

[40]) Vgl. Minor DNL 72, XVIII, wo das Hergebrachte stärker betont ist als in seiner Monographie Chr. F. Weiße, Innsbruck 1880, S. 225—30.

[41]) Beytrag 3. Teil, 1764.

Die weiteren Stücke Weißes interessieren hier nicht mehr. Der durchgehenden Umwendung ins bürgerliche Drama, die Shakespeares „Romeo und Julia“ unter seinen Händen erfahren mußte, fielen auch die vorkommenden Kämpfe zum Opfer. Sie werden erzählt soweit sie unentbehrlich sind.

Im ganzen würde man von dem Verfasser der „Amazonenlieder“, die immerhin einige frischere Töne treffen, auch im Drama mehr Organ für das Kriegerische erwarten; daß er sich aber darin selbst von Shakespeare nicht aus der Enge der Überlieferung befreien läßt, beweist auch für jene, daß sie nicht aus lebendigem Empfinden geschöpft, sondern nur aus literarischer Anregung gemacht sind. Träger der Entwicklung ist der stets der Anlehnung bedürftige Weiße, der es zu einer eigenen Form nie gebracht hat, nicht gewesen.

Drittes Kapitel.

Klopstocks Hermanns Schlacht.

Der Ruhm, den Deutschen das erste wahrhaft kriegerische Schlachtstück gegeben zu haben, gebührt einem Manne, dessen Leistungen auf dramatischem Feld gern in Bausch und Bogen verworfen oder wenigstens über die Achsel angesehen werden. Klopstocks Hermanns Schlacht, 1769 gedruckt[1]) ist die eigentliche, spätgereifte Frucht der friderizianischen Schlachten, das entscheidende kriegsdramatische Werk an der Schwelle des Sturm und Drangs. Seit Schillers vernichtendem Urteil[2]) viel gescholten, tritt der Bardiet, den die Intention des Dichters ausdrücklich „für die Schaubühne" bestimmte,[3]) trotz allem was gegen ihn einzuwenden ist, als überraschend neuartiger und fördernder Versuch zur Lösung des Schlachtproblems in die Entwicklung.

Was bei Schlegel vorschwebte, sich aber dem Intrigendrama gegenüber nicht durchzusetzen vermochte, die Schlacht als solche zum Thema und Ziel des Dramas zu machen, ist hier in einem bis auf Grabbe singulären Fall Tatsache geworden. Klopstock gibt weder eine Tragödie, in der die Schlacht Katastrophe, noch ein Schauspiel, worin sie wie bei Schlegel krönende Tat einer Befreiungshandlung wäre; um sie allein ist es ihm zu tun, er verherrlicht den Teutoburger Kampf und wählt dazu die dramatische Form. Sein Bardiet könnte als Festspiel zu einer Jahrhundertfeier von Arminius' Sieg geschrieben sein; so, als Schlachtfeier, ist er zu würdigen. Der besondere Kunstwille schuf sich ein besonderes Gewand. Die Zeit bot noch immer das französische, das Klopstock bereits in mehreren Dramen ohne Glück getragen hatte. Die Art, wie er es jetzt für die Schlachtaufgabe umkrempelt, ist entwicklungsgeschichtlich sehr bedeutsam.

Seiner lyrischen Natur ist die Schlacht mehr Zustand als Aktion — womit

[1]) Hamburg und Bremen 1769. Hrsg. von R. Hamel, DNL Bd. 48.

[2]) An Goethe 20. Mai 1803.

[3]) Wenn wir dies nicht aus dem Titel und sonst (Muncker, Klopstock, S. 403) wüßten, würde es das Werk selbst in einem bezeichnenden Zug verraten: im Lanzentanz Sz. 3, wo das szenisch schwer durchzuführende Lanzenwerfen vermieden und die Vermeidung motiviert wird. Als eine Schwierigkeit für die Aufführung, die bis zur Vollendung durchgeprobt werden soll, hebt Gleim (An Klopstock 26. März 1769, abgedruckt DNL 48, 30) diesen Lanzentanz ausdrücklich hervor.

dem dramatischen Leben des Werks freilich das Urteil schon gesprochen ist. Handlung verschmäht er so sehr, daß er als einziger von den Bearbeitern des Stoffs alle Prämissen des Freiheitskampfes beiseite wirft. Andere Lösungen gewinnen aus deren Aufbau und Steigerung ihre besten Wirkungen,[4]) er setzt in kühner Weise mitten in der Schlacht selbst ein und bleibt ihre Begründung schuldig. Ein solches Verfahren spricht aller formstrengen Kunstübung Hohn und bedeutet, wie die Erhebung der Schlacht zum ausschließlichen Inhalt, die stärkste Absage an die französische Tradition. Ihr ist ein Drama ohne streng abgesetzte Teile, deren jeder seine feste Bestimmung zugewiesen erhält, undenkbar. Klopstock unterschlägt die Exposition und zieht auch die andere Konsequenz: er gibt die Akteinteilung auf und bewegt sich frei in einer ungegliederten Reihe von Szenen. Daß Ort- und Zeiteinheit festgehalten werden, stellte ihn dagegen wieder in die Tradition, wenn es nicht aus der festspielmäßigen Grundrichtung des Stücks fast notwendig hervorginge, worin wiederum Klopstocks lyrisches Temperament wirksam ist. Shakespeares Schlachten sind nach dem Prinzip des Wechsels gebaut, die Hermannsschlacht Klopstocks nach dem des Beharrens; wie in Ort und Zeit, so auch in Rücksicht der Partei: nur die germanische Seite bestreitet die Handlung, Römer treten erst als Gefangene auf. Der Lyriker löst die Aufgabe von der Stimmung aus, wie sie der Brite von der Aktion und Schlegel mit den Franzosen von der Intrige aus gelöst hatte. Es zeigt den ganzen Unverstand des Bearbeiters, der das Stück nach anderthalb Jahrzehnten für das Theater retten wollte,[5]) daß er der Sache genug zu tun glaubte, wenn er die Bardenchöre strich. Sie sind nichts mehr und nichts weniger als das Formprinzip dieses Schlacht-Oratoriums,[6]) und so unmöglich sie von der Bühne herab sein mögen, das Werk fällt ohne sie ohnmächtig zusammen.

Es war ein geistvoller Einfall Klopstocks, auf alle illusionistische Darstellung der hinten vorgehenden Schlacht zu verzichten und dafür dieses Schlachtorchester auf die Bühne zu stellen. Er gewinnt damit einen für die festgehaltene französische Technik unschätzbaren Vorteil, der seine Anlage überhaupt erst möglich macht: Barden und Druiden sind ihr unverrückbarer Mittelpunkt und zugleich der wirkende Gegenpol der rückwärtigen Aktion, die, wie wir mehrfach gesehen haben, die Figuren mit magnetischer Kraft von der Bühne abzuziehen pflegt. Durch Klopstocks Anordnung erhält die sichtbare Szene

[4]) Vgl. Muncker S. 395—96.

[5]) Joh. Gottfried Dyk, Hermanns Schlacht. Ein heroisches Schauspiel in drey Akten. Das berühmte Bardiet des Herrn Klopstock für die Bühne eingerichtet. Leipzig, Dyk, 1784.

[6]) Schon der Rezensent der Allg. deutschen Bibl. (Bd. 12, II, S. 26) fand, daß neben anderm „der Umstand, daß Siegmar den Barden auf einem Felsen ihre Stelle anweist ... dem Gedichte gleichsam die Einheit des Orts, und seine ganze Form mitgeteilt" habe.

eine dauernde, nachdrückliche Besetzung, woran sich die wechselnden Personen schließen können.

Die innere Bedeutung der Barden ist, daß in ihren Gesängen das ganze Schlachtgeschehen beschlossen liegt. Der Lyriker Klopstock hat kein Verlangen Getümmel vorzuführen und fügt sich hier wie von selbst in die französische Regel, die für Schlegel eine Fessel gewesen war. Seine Schlacht tobt in den Chören aus, deren Empfindungsgehalt durch überreich eingefügte Stimmungsszenen aufgenommen wird. Ihrer unseligen Breite gegenüber ist das, was man an Schlacht a k t i o n vermittelt erhält, fast spärlich. Dennoch hat gerade hier Klopstock für die Entwicklung das Beste geleistet: er führt der Kampftechnik mit einem Schlage eins ihrer von nun an wichtigsten Mittel, die B e o b a c h t u n g, zu.

Durch sie wird die Schlachtgestaltung auf einmal aus ihrer überlieferten Enge befreit. Jetzt war man imstande, die Aktion aus der Vergangenheit, worin die Berichttechnik sie festgehalten hatte, in die Gegenwart zu versetzen, nach welcher die Bühne so dringend verlangt. Die T e i c h o s k o p i e setzt neben das acta refertur eine neue Möglichkeit, eine außenstehende Handlung dem Zuschauer zu vermitteln: die Mitteilung während sie geschieht, ein dum agitur, refertur. Alle Versuche innerhalb der alten Form konnten der Gegenwartsforderung nur nahekommen, keiner sie erfüllen. Man löste den e i n e n großen Bericht der französischen Klassiker nach vollendeter Handlung in kurze Teilberichte bei währender Handlung auf: es konnte schließlich doch nur Geschehenes erzählt werden; man versuchte es mit Schilderung des unsichtbar vorgehenden Kampfes in hypothetischer Redeform, das Mittel blieb auf wenige Fälle beschränkt. Von da zur Beobachtung war nur noch ein kleiner Schritt. Die optische Beziehung zwischen dem Sprechenden und den Vorgängen mußte geschaffen werden, er mußte sie sehen. Damit gewann man ganz neue Darstellungsmöglichkeiten und einen mächtigen Anreiz für die Phantasie des Zuschauers. Das Ziel war fürderhin, die Beobachtungen so zu gestalten, daß dieser die Dinge mit eigenen Augen zu sehen vermeinte.

In der scheinbar rein technischen Angelegenheit liegt eine wichtige Wandlung im Wesen des Dramas beschlossen. Man kam aus den französischen vier Wänden in die Weite der Schlachtfelder, von einem halben Dutzend sichtbarer und greifbarer Figuren zu unbestimmbaren, nur noch in der Phantasie zu umfassenden Massen, man wandte sich im einzelnen wie im ganzen vom Begrenzten ins Unbegrenzte, vom Rationalen ins Illusionäre. Es ist mit einem Wort die Wendung zum Sturm und Drang. Klopstock ist als ihr Angelpunkt für die Lyrik erkannt,[7]) er greift aber auch sehr bedeutend in die Entwicklung des Dramas ein. Zum kommenden Geschlecht stellt ihn schon sein Verhältnis,

[7]) W. Scherer[18] S. 426.

oder besser Mißverhältnis zur Bühne. Die ganze Zeit des Rationalismus von Gottsched bis auf Weiße nahm in ihrer Produktion die allerängstlichste Rücksicht auf Aufführbarkeit. Keine Frauenrolle wurde geschrieben, für die eine Besetzung nicht schon vorhanden war, kein Statist gefordert, der in den Listen der Theater nicht bereits geführt wurde. Klopstock ist der erste, der, den Spieß umdrehend, dem Theater Aufgaben stellt, und darin durchaus der Eröffner der Geniezeit, daß er, ohne mit der vorhandenen Bühnentechnik zu rechnen, ein eigenwilliges Werk bildet. Sofern er dabei immergültige Gesetze der dramatischen Form zum eigenen Schaden verletzt, ist er der Vater aller neueren Buchdramatiker geworden, derjenige, der die von Gottsched mühevoll geschaffene Verbindung von Literatur und Bühne wiederum zerriß, aber doch auch der erste frei schaffende Künstler nach einer Zeit des Mechanisierens der Poesie. Das erklärt mit die Wirkung, welche Hermanns Schlacht ausübte ohne je aufgeführt zu sein.

Eins wird für uns vor allem wichtig: die neue Raumvorstellung. Die Gottschedischen kannten nichts anderes als das Geviert der Schaubühne. Klopstock entdeckt für das deutsche Drama das Lokal.[8]) Ein neuer entscheidender Schritt von den Franzosen weg ist damit getan. Corneille war dazu gekommen, von jeder Bestimmung des Lokals überhaupt abzuraten.[9]) Noch in Lessings Nathan wird von Palmen wohl gesprochen, aber man atmet ihre Luft nicht.[10]) Auch hier ruht das Interesse noch, wie in der französischen Tragödie, auf den personnages. Klopstock geht als erster von der Einzelpersönlichkeit in das Grenzenlose des Naturganzen. Er hat einen neuen Sinn für die Außenwelt des Dramas, wenn er auch an dem einheitlichen Ort festhält; dieser ist ihm nicht die Bühne, sondern die naturhafte Wirklichkeit selbst. Die berauschende Entdeckung, die die Theorie an Shakespeare zu machen im Begriff war, nimmt er als Schaffender voraus. Was er als Lyriker für die Ausbildung des Naturgefühls getan hatte, trägt im Bardiet reiche Früchte. Die Gottschedschule hatte für Schlachtfelder keinen Blick. Ein Bild der Örtlichkeiten, wo gefochten wird, erhält man nie. Matt und allgemein gehalten ist selbst der Hain Schlegels, des einzigen, der Ansätze zur Naturpoesie zeigt. Klopstock jedoch vergegenwärtigt das Lokal zur Greifbarkeit[11]) und entwickelt Gelände und Gefechtsaktion, unzertrennlich wie sie für die Taktik sind, eins durch das andere.

---

[8]) Knapp vor ihm erfaßt Gerstenberg im „Ugolino" (1768) aus verwandter Anschauung heraus ein allerdings eng begrenztes, bühnenmäßiges Lokal, den Hungerturm, mit allen grauenvollen Besonderheiten seiner Erscheinung.

[9]) Discours des trois unités, Œuvres I, 120; Discours de la tragédie, Œuvres I, 96; vgl. Petersen S. 79 ff.

[10]) Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, S. 145.

[11]) Vgl. Muncker S. 392.

Merkwürdig, wie das technische Mittel gleich zur Hand ist, dem neuen dichterischen Gehalt Ausdruck zu schaffen. Nur die Verwendung der Beobachtung gibt die Möglichkeit, das Lokalgefühl bei festgehaltener Ortseinheit dramatisch auszumünzen. Die Art, wie es geschieht, setzt aber nicht nur ein neuartiges Empfinden für den Boden, worauf gekämpft wird, sondern auch für die Fechtenden selbst voraus. Das hohle, übersteigerte Kriegsgelärm der von Gerstenberg und Klopstock ausgehenden Bardendichtung in einer durchaus friedlichen Zeit ist verdientem Spott anheimgefallen. Die Schlachtpoesien Klopstocks selbst aber erwachsen aus einem tiefen Verhältnis zu Kampf und Waffentat. Das Kriegslied von 1749 allein wäre dafür Zeugnis genug; vollends die Bardenstrophen in Hermanns Schlacht quellen aus einem starken Erleben des Kriegerischen von seinen Stimmungswerten aus. Daneben überrascht die nahe Vertrautheit mit den kleinen und kleinsten Vorgängen des Gefechts, die nur durch übermäßig herausgestellte kriegshistorische Gelehrsamkeit und das seltsam gespreizte Germanenwesen, einen letzten Ableger gottschedischen Heldentums, zu stark belastet wird. So genauen Einblick in die Geschehnisse des Feldkriegs konnte Klopstock kaum allein aus Büchern gewinnen. Das muß Frucht der Zeiterfahrung, des Siebenjährigen Krieges sein, trotzdem ihn der Dichter zum geringsten Teil in der Heimat miterlebte und keine Zeichen besonderer Anteilnahme gab.[12]) Es stimmt zu dieser Annahme, daß Klopstock mit dem Gedanken spielte, einige preußische Bataillons, die sich in jenen Feldzügen besonders hervorgetan hätten, durch eine Aufführung des Bardiets zu belohnen,[13]) selbst also eine enge Beziehung zwischen Krieg und Werk sah.

Der technische Einfall, Vorgänge hinter der Szene durch Leute auf der Bühne wahrnehmen und dem Zuschauer mitteilen zu lassen, scheint auf der Hand zu liegen.[14]) Dennoch hat ihn eine ganze Periode nicht gefunden, obwohl sie seiner für zahlreiche Schlachten sehr bedurft hätte. Es ist aber nicht der Bühnengriff, der in erster Linie in Frage steht, sondern der in ihm wirksame Formgrundsatz. Daß die Gottschedianer nicht beobachten lassen, ist allerdings ein neuer Beweis wie unselbständig sie im Technischen die Franzosen

[12]) Muncker S. 210.

[13]) An Ebert 14. Juli 1770. Lappenberg, Briefe von und an Klopstock, Braunschweig 1867, S. 229. In einem früheren Brief (An Ebert 18. Febr. 1769) versichert er, in alter Zeit wäre er hinter dem Fürsten, dem der Freund den Bardiet vorlesen soll, in der Schlacht gewesen, und zwar nicht so sehr aus Bardenpflicht, als aus Neigung. Vgl. auch den enthusiastischen Brief Gleims (An Klopstock 26. März 1769, DNL 48, 30): „Ach, daß ich Kaiser, daß ich Kaiser wäre, diesen Bardiet aufführen zu lassen mit den Kosten des peloponnesischen Krieges, eine Million für die Probe!"

[14]) Lohmeyer S. 66 bemerkt zum „Götz", daß dieser Kunstgriff so naheliege, daß sogar Klopstock davon Gebrauch mache.

kopieren. Diesen jedoch verbietet das klassische Kunstgesetz, das die Handlung mit strengem Rationalismus auf die sichtbare Szene beschränkt, sie ins Illusionäre weiterzuspinnen. Von hier aus wird es begreiflich, wie schwer, ja unmöglich es den unzweifelhaften Begabungen, einem Schlegel, einem Brawe fiel, das Joch zu ihrer Zeit abzuschütteln, wiewohl es ihnen an Helfern nicht gebrach.

Klopstock braucht die Teichoskopie im deutschen Drama als erster im großen Maßstab und sogleich mit Meisterschaft. In der ersten Szene und weiterhin hält Horst für den alten Siegmar, dessen stumpfgewordene Sinne den Dienst nicht mehr tun, Ausschau; was er sieht und hört teilt er dem Fürsten, meist durch Fragen aufgefordert, rasch und prägnant mit; nicht als etwas Fertiges in schöner Form dargeboten, wie es die spätere Klassik geben wird, nur als Stoff in den Dialog hereingeworfen, der es erst in Frage und Antwort zu einer Erkenntnis modelt. Oft gibt der Beobachter als einfacher Soldat nur die mit Auge und Ohr erhaschten Tatsachen. Die höhere Einsicht des Empfängers, des erfahrenen Führers, man möchte sagen des geschulten Offiziers, zieht aus ihnen die Schlüsse. Klopstock hat hier Feinheiten, die gewürdigt sein wollen. Trefflich die Beobachtung der römischen Reiterpatrouille zu Anfang, die zugleich exponierend die Stellung des Kattenheers ergibt, für das Gesagte charakteristisch, wie erst Siegmar die Flüchtlinge, die Horst zu Ende der ersten Szene sichtet, richtig als Patrouille der Legionen zur Wegerkundung feststellt. Dieses Eingehen auf die militärischen Dinge, wie es sich am besten an kleinen Zügen erweist, läßt einsehen, warum ein fürstlicher Heerführer[15]) sich für das Stück interessierte. Man ist hier zum erstenmal versucht, auf ein späteres Sinnbild enger Beziehungen zwischen Poeten und Martismännern hinzublicken: den Soldatendichter Schiller unter den Erfurter Offizieren.[16]) Über den Schlachten der Gottschedischen wird kaum ein Soldatenherz höher geschlagen haben.

Von besonderer Wichtigkeit ist ein anderes zeitgenössisches Zeugnis eines soldatischen Dichters über Hermanns Schlacht: Gerstenbergs Rezension in der Hamburgischen Neuen Zeitung.[17]) Während andere Besprechungen im allgemeinen loben,[18]) faßt hier ein Mann der neuen Generation den Stier bei den Hörnern. Er fühlt heraus, was das Neue, das Epochemachende an dem Kampfstück ist: die unmittelbare, packende Vergegenwärtigung der Schlacht.

[15]) Carl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, der Neffe Friedrichs des Großen. Muncker S. 403; vgl. Klopstocks Briefe an Ebert aus der ersten Zeit nach dem Erscheinen der Hermannsschlacht (Lappenberg S. 216, 219, 222, 224 f., 227).

[16]) Vgl. K. Berger, Schiller[5] 2, 645.

[17]) 175.—178. Stück, 6.—10. Nov. 1769; hrsg. von O. Fischer DLD 128, Berlin 1904.

[18]) Allg. deutsche Bibl. Bd. 12, II, S. 24—32.

Er hat als Erster gesehen, was die Entdeckung des Lokals gegenüber der französischen Verblasenheit heißen will. Er mißt Klopstock an den größten Meistern und findet außer bei Shakespeare und den Griechen nirgends ein solches Muster, wie sich der Dichter in die Lage seiner Fabel ganz hineinzusetzen hat. „Wenn man z. E. folgende Stellen liest" (Gerstenberg druckt ein großes Stück der ersten Szene mit dem ersten der oben angeführten Beispiele ab), „so sieht man nicht allein die Schlacht mit allen ihren Lokalumständen in dem Geiste des Dichters gegenwärtig, sondern wir selbst, die Leser, finden uns mitten in sie hineingerückt."[19]) Gerstenberg erkennt weiterhin den Gewinn der alten schleppenden Berichttechnik gegenüber: „Das sind die großen verborgnen Schönheiten einer erfindungsreichen Exposition, wodurch sie Klarheit und Leben erhält; da ist kein Flickwerk von Erzehlung und ellenlanger Beschreibung: lauter kurze Züge, wie sie mit Nachdruck aus dem Gemälde hervorspringen, und die das Auge gerade über den Punkt hinführen, auf den alles ankömmt."

Auf die besondere Lagerung des Stoffes, dessen Tendenz er rühmt, geht Gerstenbergs freudige Anerkennung freilich nicht ein, so wenig wie auf die Schwierigkeit, das ganze Stück in dieser Weise zu bauen. Es ist klar, daß die Teichoskopie allein, die auch bei möglichster Umsetzung ins Dialogisch-Aktionelle am Ende doch nur ein schilderndes, ruhendes Element bleibt, dazu nicht ausreicht. Klopstock muß auf den Botenbericht zurückgreifen, dem er das minder Wichtige und alles, was einige Ausführlichkeit verlangt, anvertraut. Neben sporadisch eintreffenden Meldungen nimmt er einen stehenden Berichterstatter (Kedmon) in seinen Sold. Die bedeutenden Wendungen der Schlacht bleiben aber durchaus der unmittelbareren Wahrnehmung von der Bühne aus aufbehalten.

Der Vorteil macht sich geltend, daß der Dichter jetzt über zwei Mittel, Beobachtung und Bericht verfügt, die sich auf die mannigfaltigste Weise ablösen und stützen können. Im Eingang der dritten Szene meldet der früher auf Kundschaft geschickte Horst das Einschwenken der ersten römischen Kohorte ins Tal. In der nun folgenden Beobachtungsreihe erreicht Klopstocks „geistige Phantasie" (Mendelssohn) zugleich mit gefechtsmäßiger Spannung eine staunenswerte Anschaulichkeit. „Kommen noch mehr Kohorten, Horst? — Noch eine kömmt sehr blutig und sehr langsam." Durch die knappste Fassung der Worte hindurch, die jede Silbe wägt, glaubt man zu sehen wie die Kohorten halten, um Manipeln gegen den flankierenden Wald anzusetzen.

---

[19]) DLD 128, 282. Ähnlich faßt Chr. H. Schmid in Klotzens Bibliothek sein Lob zusammen: „Klopstock dichtet als wenn er selbst mitgefochten hätte." Deutsche Bibliothek von Klotz, Bd. 4, Halle 1770, S. 404; vgl. auch S. 431.

Dadurch in der Bewegung freier geworden, rückt die Hauptkolonne, durch folgende, beim Halten auf sie aufmarschierte Abteilungen gedrängt, nunmehr mit drei Kohorten sichtbar, schneller vorwärts. Das mit Ungeduld erfragte Erscheinen des Adlers der ins Tal dringenden Legion in der Tiefe der Kolonne ist das Zeichen zum höchsten Moment: dem Kampfabgang Siegmars. Man sieht noch wie auf germanischer Seite die Katten sich langsam wie ein dicker Nebel in den Vorderbusch ziehen — dann setzt das Kampforchester mit mächtigem Getön ein.

Ein anderer großer Augenblick der Beobachtung ist die letzte Wendung der Schlacht zum Sieg in der achten Szene. Er findet die Technik nicht minder auf der Höhe ihrer Aufgabe. Vom ersten zweifelnden Ausruf eines Einzelnen: „Sie weichen", wächst die Zuversicht des Sieges mit trefflicher Steigerung bis zu dem Freudenschrei einer ganzen Gruppe von Beobachtern: „Sie fliehn!" Zwei Botschaften, die erste kurz, die zweite ausgeführter, bringen Schlag auf Schlag die Gewißheit, daß die Freiheitsschlacht gewonnen ist.

Diese Dinge sind es vor allem, welche die Zeitgenossen nach dem Zeugnis der Rezensionen mitrissen. Man stand hier vor etwas ganz Neuem, das wie eine Offenbarung wirkte. „Mit eben dem Eindruck, welchen ein neues oder seltenes Phänomen des Himmels auf den Sternkundigen macht" kommt Chr. H. Schmid von der Lektüre.[20]) Wenn man erwägt, was alles Hermanns Schlacht geleistet hat, wird man solche Stimmen, die sich mehren ließen, trotz dem heute feststehenden Gesamturteil verstehen können.

Die Zeit empfand das Werk als vollkommen original. Diesen Eindruck nachzuzeichnen, durfte die Frage nach fremder Anregung bis hierher verspart werden. Wir vermuten in Klopstock kaum noch einen bahnbrechenden Neuschöpfer auf dramatischem Gebiet und sehen uns besonders für das, was er im Technischen als erster bringt, nach Vorbildern um, ohne dabei sein neues Verhältnis zum Kriegerischen im mindesten anzutasten. Der Gedanke an Shakespeare, der jetzt schon im Hintergrunde der Entwicklung steht, tritt zurück: die dichterische Struktur beider ist zu verschieden. Wir sahen schon oben, wie gegensätzlich die Formprinzipien ihrer Schlachten sind. Gelegentliche Berührungen im einzelnen würden dagegen nicht aufkommen auch wenn sie deutlicher wären. Zudem tritt die Teichoskopie, wie später zu zeigen sein wird, bei Shakespeare nur beiläufig auf. Ein sehr viel geringerer englischer Dramatiker ist von amerikanischer Seite als vermutlicher Anreger Klopstocks

---

[20]) Deutsche Bibliothek von Klotz 4, 399; seine Rezension ist viel besonnener als Koberstein[5] 5, 369 glauben machen will. Sie darf sich neben das stellen, was Gerstenberg geschrieben hat, wenn auch gewiß Jördens' Urteil „meisterhaft" (Lexikon 3, 43) für sie zu hoch gegriffen ist.

namhaft gemacht worden: William Mason.[21]) Neben ihm kommen weithin sichtbare antike Vorbilder in Betracht, deren Einwirkung darum von vornherein ungleich wahrscheinlicher ist.

Masons „Caractacus", 1759 und öfter erschienen,[22]) wie die frühere „Elfrieda"[23]) „written on the Model of the ancient Greek Tragedy", ist seinerseits ein Versuch, das antike Drama zu erneuern. Es sind demnach zwei Fragen zu beantworten, die eine: ob Klopstock seine Kampftechnik an den Griechen schult, die andere: wenn dies der Fall ist, ob er unmittelbar oder durch Masons Vermittlung bei ihnen lernt. Es handelt sich für uns nicht um die Erneuerung des griechischen Chors im allgemeinen,[24]) die beiden gemeinsam ist, sondern um die besondere, in der deutschen Entwicklung alleinstehende Lösung des Schlachtproblems durch Klopstock. Sie ist im wesentlichen in den „Sieben gegen Theben" des Aeschylus vorgebildet.[25])

[21]) John A. Walz, An english Parallel to Klopstock's Hermannsschlacht. Modern Language Notes 21, 51—54, Baltimore 1906.

[22]) Die (nach Walz) 4. Auflage des Stücks am zugänglichsten in: Poems by William Mason, M. A., London 1764.

[23]) die für die deutschen Elfriede-Dramen (E. Schmidt, Charakteristiken[2] 1, 443 f.), vor allem für Bertuchs Bearbeitung 1773 von Bedeutung ist. Auch Klinger nennt Mason als Vorgänger in der Behandlung des Stoffes (Rieger, Klinger, 2, 36).

[24]) Vgl. darüber K. Burdach, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik, Deutsche Rundschau Bd. 142, wo S. 258 ff. der Zusammenhang mit der musikalischen Entwicklung (Oper u. Singspiel) dargelegt und S. 409 f. über die Theorie des Chors gehandelt wird. Die dabei berührten Fragen der Potenzierung der Wirkung durch den indirekten Eindruck (Reflex) neben der sichtbaren Handlung gehen unmittelbar auch die Teichoskopie — ob innerhalb oder außerhalb des Chors — an, nur daß in ihr der Reflex, statt neben die sinnenfällige Darstellung, an ihre Stelle tritt.

[25]) Der Zusammenhang ist, soviel ich sehe, bisher nicht gewürdigt worden. Munckers Aufsätze „Klopstocks Verhältnis zum klassischen Altertum", (Augsburger) Allgemeine Zeitung 1878, 26. u. 29. April, 3. Mai, schließen Klopstocks Dramen von der Betrachtung aus. Eigene Zeugnisse Klopstocks fehlen. Von den Zeitgenossen hat der belesene Chr. H. Schmid die Parallele gesehen, ohne sie auszuführen: er will Klopstocks Werk „mit nichts als mit der Thebaide des Aeschylus vergleichen" (Deutsche Bibliothek 4, 436); auch Gerstenberg zieht neben Shakespeare die Griechen zum Vergleich heran. Die Bedeutung der „Sieben" als Kriegsdrama hat A. W. Schlegel scharf hervorgehoben; es ist das einzige Stück, das er (Dramat. Kunst u. Litt.[2] 3, 202; 204; vgl. 1, 161; 163) zum Vergleich mit der shakespearischen Kriegsdramatik heranzieht. Klopstock ging schon für den „Salomo" über die Franzosen auf die Griechen (Sophokles) zurück (Muncker S. 353; vgl. auch S. 392: die Handlung von Hermanns Schlacht entwickle sich wie diejenige der griechischen Tragödie in einem großen Zuge, ohne Aktgliederung). Daß Klopstock im allgemeinen mit den griechischen Tragikern weniger vertraut war als mit den Epikern (Muncker S. 532), ist kein Hindernis. Gekannt hat er Aeschylus sicher, wohl schon, wenn auch nur flüchtig, von der Schulpforte her. Zudem wies Goldhagens Übersetzung gerade um die Zeit, als Klop-

Hier wie dort dasselbe Formprinzip: die Anlage als Schlacht-Oratorium; der Kampf hinten, das Schlachtorchester (wozu bei Klopstock auch die Druiden rechnen) als fester Pol vorn. Seine Funktion dieselbe: es ist Träger der Beobachtung und der Stimmung. Es vermittelt dem Hörer das Sachliche der Schlacht und münzt ihren Gefühlswert aus.[26]) Bei Aeschylus (Frauenchor) mehr in leidender Weise, bei Klopstock aktiver, die Schlacht geradezu regierend (Männerchor). Die monumentale Stimmführung des Griechen im dreigeteilten Chor erreicht Klopstock allerdings nicht. Bei jenem horcht ein Teil der Thebanerinnen im Vordergrunde nach der Schlacht und fragt; der zweite beobachtet von der Höhe des Hügels, antwortet und schildert; der dritte liegt betend vor den Götterbildern. Sie vereinigen sich in angstvollem Flehen um den Sieg. Die Simplizität dieser sich rhythmisch wiederholenden, szenisch und funktionell gleich eindringlichen Anordnung ist den Bardenchören fremd. Die Anlage aber ist im Grund dieselbe.

Im weiteren Verlauf müssen sich die Wege trennen, wenn auch in Klopstocks Kedmon der Bote des Aeschylus wiedererkannt werden mag. Der Grieche läßt diesen Boten in epischem Nacheinander des gleichzeitig Vorgehenden erst jetzt die feindlichen Helden schildern und Eteokles in großer Szene die Kampfbefehle geben. Dramatisch gerechnet, käme dies viel zu spät. Der neuere Dichter ist ans dramatische Miteinander gebunden und muß die ganze Kampfzeit (die Schlacht ist bei beiden längst entbrannt) mit Bühnenvorgängen ausfüllen. Hier treten seine Episoden ein. Es ist der Punkt, wo Klopstock aufs neue seine Zuflucht zu der abgetakelten Intrige nehmen muß. Die Zankszene Segests, die Besorgnisszene Thusneldens sind wie rudimentär aus Schlegels geschlossener Handlungskette übriggeblieben. Auch der übersteigerte Auftritt Siegmunds gehört zu diesem Flickwerk, das überdies das Fehlen der Exposition fühlbar macht. Um die von Szene zu Szene neu auftretenden Personen nur mangelhaft in den Zusammenhang zu bringen, muß sich der ganze Bardiet mit expositionellen Bestandteilen schleppen. Die großen Linien des Aeschylus gehen in den Füllseln unter. Sein Vorbild hat aber Klopstocks Formbildung höchst wahrscheinlich bestimmt: die Gemeinsamkeit des Baus ist zwingend.

Anders steht es um Masons Caractacus. Ob Klopstock im Stofflichen

---

stock an die Hermannsschlacht ging, auf die „Sieben gegen Theben" besonders hin. Sie erschien 1767 in der „Griechischen und römischen Anthologie in deutschen Übersetzungen" ... von Goldhagen, Brandenburg 1767—68, 3 Teile (Degen, Literatur der deutschen Übersetzungen der Griechen, Altenburg 1797, 1, 20; die bibliographischen Angaben [Kayser, Ersch und Gruber, I. Sektion 73, 274 u. ADB 9, 333] gehen auseinander. GGr^2 5, 258 Nr. 5). Die „Anthologie" scheint heute selten zu sein und war mir nicht zugänglich.

[26]) Vgl. zu dem schon angeführten bei Klopstock besonders die zweite Hälfte der 3. Szene.

aus ihm geschöpft hat, beschäftigt uns hier nicht. Die Übereinstimmung im Druiden- und Bardenwesen hat in der Tat viel Bestechendes. Formal beherrscht der Chor die Szene ähnlich wie bei Klopstock. Aber gerade das Entscheidende der Schlachtgestaltung, den beobachtenden Chor, hat Mason von Aeschylus bis auf Ansätze nicht übernommen. Der Caractacus ist überhaupt nicht Schlachtstück im Sinne Klopstocks, sondern Intrigenstück mit Kämpfen im Sinne Schlegels. Erst im letzten Drittel fallen zwei Gefechte vor, die in der alten Weise durch ausführlichen Botenbericht wiedergegeben werden. Es ist richtig,[27]) und stellt Mason gegen das Vorige wieder in eine Reihe mit Klopstock, daß seine Barden die Kämpfer durch ihren Gesang ermutigen; eine Beziehung zwischen Chor und Schlacht ist also auch hier geschaffen. Es finden sich ferner Ansätze zur Beobachtung, besonders des Geländes; sie werden aber für die Schlachttechnik nicht fruchtbar gemacht. Die genaue Vergleichung dieser Dinge ergibt als Resultat, daß es zum mindesten nirgends notwendig ist, auf Masons Stück zurückzugreifen. Die Anlage des Bardiets ist diejenige des Aeschylus. Die Beobachtung, die Klopstock dem deutschen Drama als technische Neuerung zuführt, hat er nicht von Mason lernen können. Der Caractacus scheidet demnach für die Entwicklung der deutschen Kampftechnik so gut wie ganz aus; mag auch die ein und andere Kleinigkeit herübergekommen sein, sofern Klopstock das Stück überhaupt gekannt hat, er fand darin für seine Schlachtgestaltung nichts, was ihm die Antike nicht reicher geboten hätte.

Für die Teichoskopie ist noch das berühmteste Beispiel antiker Mauerschau nach Homer, die zweite Szene der „Phönissen" des Euripides, heranzuziehen.[28]) Antigone hält mit ihrem Erzieher von der Zinne des Palastes Ausschau nach dem dräuenden Heer ihres Bruders. Das Zwiegespräch der beiden bringt Ordnung in das Wogen des blitzenden Gefildes, die Führer stellen sich in scharfem Umriß vor das geistige Auge des Hörers. Hier konnte für die Technik von Frage und Antwort, deren treffliche Ausbildung bei Klopstock überrascht, und ebenso für die vergegenwärtigende Beschreibung manches gewonnen werden. Der kleine Umstand, daß des Euripides Einleitung der Teichoskopie bei Klopstock (Szene 1) wiederkehrt, ist nicht zu übersehen. Horst erscheint, spricht mit dem noch hinten befindlichen Siegmar und hilft ihm dann herauf; ganz so der Erzieher und Antigone.

---

[27]) Walz S. 52.

[28]) Der Zusammenhang der Teichoskopie in der griechischen Tragödie mit dem Epos — von den Mauern des belagerten Troja herab überblickt man das Kampffeld — ist in Aeschylus' halb epischer Anlage noch vollkommen deutlich. Der Auftritt der Phönissen nähert sich am meisten jener Stelle im dritten Gesang der Ilias, wo Helena ihrem Schwiegervater die griechischen Helden von der Mauer aus beschreibt.

Die Beziehungen der Hermannsschlacht zu der griechischen Tragödie erschöpfen sich nicht in der Erneuerung des Chors und der Übereinstimmung ihres Baus mit den „Sieben" des Aeschylus; gemeinsam ist ebenso das, was der Teichoskopie zugrunde liegt, die Ausweitung und naturhafte Anschauung des Raumes. Klopstock dachte sich als seinen Schauplatz viel mehr die Roßtrappe als eine Bühne, und diese Wirklichkeitsvorstellung stimmt durchaus mit den Verhältnissen der antiken Skene überein, wo die Darstellung unter freiem Himmel in Luft, Sonne und Staub — wenn Atossa im Viergespann erschien — vor sich ging. Die französische, auf modernen Gesellschaftsformen beruhende, in den geschlossenen Saal gebannte Tragödie ist darin von den Griechen in den Fundamenten der Auffassung getrennt. Klopstock steht jenen ebenso nahe wie ihr fern. Es ist merkwürdig, wie die antike Bühnenvorstellung bei den Franzosen, obwohl sie ihre Grundsätze scheinbar festhalten, verengt wird und konventionell erstarrt. Der stehende Ort der Handlung der tragédie classique, „une salle", kann zwar noch als Analogon des attischen Königspalastes gelten, und der Unterschied läge dann nur in der zimmermäßigen Geschlossenheit gegenüber der Freilichtszene; diese führt im Gegensatz zur modernen Illusionsbühne sogar eine ähnliche Realität der Ausmaße mit sich wie sie der französische Rationalismus fordert. Wessen aber das griechische Theater trotz der Gebundenheit an die szenische Wirklichkeit in Licht und Luft fähig ist, lehrt eben die Teichoskopie. Den Franzosen ist der Bühnenraum Teil des realen Theatersaales, und ihre Tragödie wird im Grunde als gesellige Veranstaltung im Salon — daher können Zuschauer ohne Störung einer Illusion auf der Bühne Platz finden — gespielt; diese Anschauung verbietet es, den außerszenischen Raum zur Handlung heranzuziehen und mehr als beiläufig in der Vorstellung wachzurufen; denn die Konvention, die dem Spiel im Saal in bescheidenen Grenzen die Täuschung zubilligt, gilt kaum für jenen, und man würde Gefahr laufen daran zu erinnern, daß außerhalb der vier Wände die Treppen und Gänge des Hauses, worin tragiert wird, sich befinden. Dagegen durfte der griechische Dichter es wagen, vermittelst der Ausschau ein Heer in die allen Zuschauern bekannte und bewußte reale Landschaft zu stellen und so den szenischen Schein in die Wirklichkeit hinüberzuspielen,[29]) ohne daß offenbar sein illusionsfreudiges Publikum den rationalistischen Einwand erhob.

Ganz ähnlich würden die Verhältnisse gewesen sein, wenn der scherzhaft geäußerte, aber ernsthaft zu wertende Wunsch Klopstocks, der seine Absichten am besten kennzeichnet, in Erfüllung gegangen wäre: „Hermanns Schlacht unter freiem Himmel im Harz, just auf einem solchen Felsen am Tale

[29]) Andere Beispiele dafür gibt A. W. Schlegel, Dramat. Kunst u. Litt.[2] I, 86.

der Schlacht, als zum Schauplatz angegeben ist" aufzuführen.[30]) Jedenfalls liegt dem Bardiet dieselbe Anschauung zugrunde, ein Kunstwille, der die dramatische Täuschung mit der naturhaften Umwelt in eins verschmilzt. Es verschlägt für ihn nichts, daß nach dem Aufführungsgedanken des Dichters der wirkliche oder wenigstens vermeintliche Ort der Schlacht zur Szene hätte dienen sollen; der Tatbestand für die Illusion, die in die Realität übergehen soll — diese wäre immer das moderne, zu dem vorgetäuschten historischen gegensätzliche Lokal — bleibt dadurch unberührt. In einer Wiedergabe auf der reinen Kulissenbühne, die auch der antiken Tragödie nicht gerecht zu werden vermag, müßte Klopstocks starke Naturhaftigkeit umgekehrt fast als störend empfunden werden; ein ähnliches Mißverhältnis macht sich am Götz von Berlichingen wirklich geltend.

Aeschylus kommt als Dramatiker des Krieges um dieselbe Zeit, wo Klopstock ihm höchstwahrscheinlich das neue kampftechnische Rüstzeug für die deutsche Entwicklung abgewann, noch anderwärts zu Ehren. Bodmer gibt in seinem „Karl von Burgund"[31]) eine genaue Erneuerung der „Perser", worin der griechische Klagegesang vermöge einer geschickt aufgespürten historischen Parallele überraschend treu für die schweizerische Kriegsgeschichte adaptiert wird: an die Stelle der Niederlage des Xerxes tritt diejenige Karls des Kühnen. Bodmers Stück blieb ohne alle Bedeutung, aber der Versuch allein ist neben dem Werk Klopstocks erwähnenswert. Ganz besonders, weil die Hermannschlacht nach ihrer künstlerischen Absicht dem aeschyleischen Siegesfestspiel ebenso nahesteht, wie in der Form den „Sieben gegen Theben". Was A. W. Schlegel über die Perser urteilt, bezeichnet zugleich den eigenrichtigen Charakter des klopstockischen Bardiets viel prägnanter als Lessings bekannte Äußerung:[32]) „Indessen, wäre es auch kein rechtes Drama, so ist es doch ein stolzer Siegesgesang der Freiheit".

Blickt man von den dargelegten engen Beziehungen der Hermannsschlacht zum antiken Drama auf ihre Vorgänger zurück, so zeigt sich interessanterweise, daß Elias Schlegel, gewiß ein ungleich besserer Kenner der griechischen Tragödie als Klopstock, doch von den ihm näherliegenden Vorbildern für den „Hermann" noch keinen Gebrauch machen konnte; die Diktatur der Franzosen lastete noch zu schwer und mußte zuerst gebrochen werden. Als Her-

[30]) An Ebert 14. Juli 1770; Lappenberg S. 229; vgl. R. Hamel DNL 48, 35—36.

[31]) Ein Trauerspiel nach Aeschylus. Einziger Druck im Schweizer-Journal, 6. Stück, Bern 1771. Neudruck von B. Seuffert DLD 9; vgl. seine Einleitung u. Baechtold, Gesch. der Deutschen Literatur in der Schweiz, Frauenfeld 1892, S. 648; dazu Anmerkungen S. 193 f.

[32]) Dramat. Kunst und Litt.[2] 1, 162—63. DNL 143, 17. — Lessing an Nicolai 4. Aug. 1767; DNL 48, 6.

manns Schlacht entstand, war Lessing daran, sie in der Dramaturgie durch die neue Erfassung der Griechen zu stürzen.

Dem Werk Klopstocks sollte hier keine ästhetische, wohl aber eine technisch-historische „Rettung" zuteil werden. Die künstlerischen, vor allem die dramatischen Mängel liegen am Tage. Dem Schlachtstück insbesondere ist vorzuwerfen, daß das Schlachtgeschehen in keiner Weise in die Handlung verzahnt ist. Nichts begründet die Wendungen des Kampfes, der ziellos hin und her wogt. Was Schlegel durch die Führung der Intrige erreicht hatte, fiel der lyrischen Anlage Klopstocks zum Opfer; sie bot die Möglichkeit, den Kampfausgang mit Stimmungsmitteln, nach Art der Vorklangsszenen Shakespeares, zu motivieren: so hatte Mason den Ausgang durch ein Opfervorzeichen vorbereitet. Klopstock sah davon ab, wie es scheint, um nicht die einzige Überraschung seiner Handlung, den Umschlag des Schlachtenglücks zugunsten der Germanen, preiszugeben.

Die historische Bedeutung von Hermanns Schlacht dürfen diese Ausstellungen nicht verdunkeln. Wir sahen, wie sie als etwas Vorwärtsweisendes, erstaunlich Neues in die deutsche Entwicklung trat und was für stattlichen Zuwachs an Gehalt und Ausdrucksmitteln sie ihr brachte. Darauf ruht der große Erfolg des Werks so gut wie auf dem rein Lyrischen. Im ganzen gesehen ergibt sich folgendes Bild: Ein Lyriker unternahm hier den denkwürdigen Versuch, die Schlacht, den Zusammenprall bewegter Massen, eine Aufgabe welche die Aktion an sich ist, mit seinen Mitteln auf einem ihm wesensfremden Gebiet zu lösen. Sein Formgesetz, das Beharren, ist das genaue Gegenteil dessen, was Vorwurf und Gattung heischen.[33]) Dagegen bringt er ein starkes Verhältnis zum Kriegerischen mit. In Anlehnung an die Antike findet er den Weg einer Lösung, indem er die äußere Aktion mit neuer Technik in der Illusion vorgehen läßt und sie dafür im Geistigen, in Gedanke und Stimmung abwandelt, in gewissem Sinne die französische Reflextechnik vollendend, aber zugleich ihren Rationalismus vernichtend. Das so entstandene Werk, äußerlich von französischem Gepräge, neigt vielfach zum kommenden Geniedrama. Daher bekennt sich auch der Wortführer der Genies, Lenz, in den „Anmerkungen übers Theater" ausdrücklich zu dem Dramatiker Klopstock, nennt ihn in einem Atem mit Shakespeare: „Die Italiener hatten einen Dante, die Engländer Shakespearen, die Deutschen Klopstock, welche das Theater schon

[33]) Wie wenig darüber mit Klopstock zu rechten ist, zeigt sein Ausfall gegen Herder, der den Bardiet ohne Handlung fand. Mit einer Begründung, die auf einem ebenso eigentümlichen, als bezeichnenden Begriff der dramatischen Handlung fußt, konnte er ihm entgegensetzen: „Auch die Barden sind handelnde Personen; denn sie helfen siegen. Und nur, mein Wertester, nicht nach den Zwecken und Mitteln in „Oedipus" oder „Lear", sondern im „Hermann". An Herder 5. Mai 1773, Lappenberg S. 250.

aus ihrem eigenen Gesichtspunkt ansahen, nicht durch Aristoteles' Prisma ... Was Shakespeare und Klopstock in seinem Bardiet getan, wissen wir alle",[34]) und rühmt seine Vergegenwärtigung der Schlacht noch insbesondere: „welche Wohltat des Genies, Sie auf die Höhe zu führen, wo Sie einer Schlacht mit all ihrem Getümmel, Jammern und Grauen zusehen können ohne Ihr eigen Leben, Gemütsruhe und Behagen hineinzuflechten, ohne auf dieser grausamen Szene Akteur zu sein".[35])

Das Neuartige in Hermanns Schlacht wird durch nichts mehr ins Licht gesetzt als einen vergleichenden Hinweis auf ein gleichzeitiges, stoffverwandtes Stück, Ayrenhoffs „Hermanns Tod";[36]) wobei nicht verschwiegen werden soll, daß die Wiener Sonderentwicklung zu dieser Zeit gegenüber der allgemein deutschen überhaupt zurück ist.[37]) Was sich in dieser an neuem Leben geregt hatte, ist für Ayrenhoff nicht vorhanden. Sein Stück stellt sich durchaus in die Reihe, die wir von Gottsched über die Schaubühne zu Schönaich verfolgten. Wie dieser klammert er sich äußerlich an die Regeln und sündigt heimlich gegen sie, weil auch er nach dem Effekt geizt. Wie dieser zieht er die Masse herein und fordert als „Comparsen" deutsche Soldaten und Gefolge, Liktoren und römisches Kriegsvolk. Die soldatischen Verfasser[38]) (Ayrenhoff war damals Grenadierhauptmann, zuletzt Feldmarschalleutnant) wollen wenigstens Truppen um sich sehen. Wie Schönaichs Schauplatz, so zeigt derjenige Ayrenhoffs „in der fernsten Tiefe ein Lager". Eine vorgeführte Kampfsituation — die Schlacht selbst verlegt Ayrenhoff in den Zwischenakt von IV zu V — ist bei beiden der Höhepunkt der Handlung. Wie in des Gottschedschülers „Zarine" die Königin, trennt bei ihm Thusnelda die aufeinander-

[34]) Anmerkungen übers Theater, Neudruck von Th. Friedrich, Kösters Probefahrten 13 (1908), S. 127.

[35]) Das., Friedrich S. 123—24; die Stelle kann auf niemanden als auf Klopstock gehen, der dann im folgenden (vgl. die vorige Anm.) auch genannt wird; sie paßt inhaltlich, selbst wenn man eine starke Sorglosigkeit des Ausdrucks bei Lenz in Rechnung setzt, weder auf Shakespeare, noch auf den Götz: bei beiden werden keine eigentlichen Schlachten, insbesondere nicht „mit all ihrem Getümmel, Jammer und Grauen" beobachtet, und etwas Bestimmtes hat nach der Fassung der Stelle sicher vorgeschwebt; zu Hermanns Schlacht stimmt sie, und man wird dort in der Tat auch zu Anfang „auf die Höhe geführt".

[36]) Unter diesem veränderten Titel 1770 erschienen; Sämtliche Werke, neue verb. u. verm. Auflage in 6 Bdn., Wien 1803, Bd. 1. Als „Hermann und Thusnelde" 1768 aufgeführt. Auf diese Aufführung bezieht sich die im folgenden angezogene ausführliche Kritik von Sonnenfels (Briefe über die wienerische Schaubühne, sechstes bis neuntes Schreiben). Über Ayrenhoff vgl. W. Montag, Münstersche Beiträge zur neueren Literaturgesch. Nr. 6, 1908.

[37]) Vgl. Devrient[1] 3, 123 u. 2, 197.

[38]) Vgl. Sonnenfels Neudr. 7, 33 f.; Riffert, Die Hermannsschlacht in der deutschen Literatur, Herrigs Archiv 63, 285.

prallenden Parteien. Und endlich, wie den Vorgänger, so ereilt auch ihn ob solchen äußerlichen Bühneneffekten die Kritik. „Ich mache dem Dichter keinen Vorwurf aus dem Theaterstreiche: diesen Vorwurf macht sich ein Mann wie er natürlich selbst, sobald er seine Arbeit bei kaltem Blute in die Hand nimmt" meint Sonnenfels,[39]) der dem wienerischen Bühnengefecht, wie wir es in der Prinzessin Pumphia satirisiert fanden — „Combattement, wie das theatralische Kunstwort heißt" — scharf zu Leibe geht und mit einem Hieb auf das Wiener Theaterpublikum spottend anmerkt, daß sich freilich so ein Ding vortrefflich wohl ausnehme und vermögend sei, in Wien einem ganzen Stücke den Schwung zu geben.[40]) Er selbst jedoch schließt sich früher gehörten Stimmen an und verabscheut „das Geklirr der hölzernen Spieße, und alle das Pappengefecht, welches auf der Schaubühne immer possierlich lassen muß".

Klopstocks Schlachtenwelt stand solchen Kulissenkämpfen fern. Ein Blick auf ihn zurück zeigt, wie groß die Kluft ist. Die alte Schule kannte den Kampf in der Tat nur als „Combattement". Er gestaltet „die blutige schöne Todesschlacht" zum erstenmal um ihrer selbst willen.

Seine eigenen späteren Bardiete, die zudem erst verjährt erschienen, treten dem ersten Wurf gegenüber trotz mannigfacher Fortschritte, hauptsächlich der Charakterisierung, zurück. Klopstock hat sich in ihnen sozusagen selbst ausgeschrieben. Die Bardietform war durchaus für und mit der besonderen Schlachtaufgabe des Teutoburger Ringens konzipiert.[41]) Was folgte, war im Grunde Anwendung der erstarrten Form auf Stoffe ganz anderer Struktur, wie das sonst Nachahmern eigen ist. Dafür nur ein Beispiel: Der Chor, in

---

[39]) Briefe usw. 7, 53. Ayrenhoff verteidigte sich gegen ihn temperamentvoll; vgl. Jördens 1, 70 u. 72 und Sonnenfels' Replik Briefe 7, 186 f.

[40]) Ähnlich läßt sich später in München Lorenz Westenrieder in einem Rezept, wie man, „den gräulichen Shakespeare ausgenommen", für den größten Schauspieldichter gehalten werden könne, vernehmen: „man . . . lasse seine Personen sich stoßen, schlagen, das Herz bis an das Kinn heraufseufzen, in Ohnmacht fallen, sterben, lasse noch obendrein Soldaten durch die Bühne rennen und ein paarmal trompeten, und am Ende halte man einen herrlichen Einzug" usw.; Baierische Beyträge zur schönen und nützlichen Litteratur 1779, 2, 990. Ein ganz verwandtes Verdikt richtet übrigens Ayrenhoff selbst in späteren Jahren (1783) gegen das kriegerische Spektakelwesen, in der Zueignungsschrift zu seiner streng klassizistischen „Kleopatra" (Werke 1803, 2, 132): „Wie könnte . . . eine Tragödie gefallen . . . worin . . . weder Gespenster noch Hofnarren Teil an der Handlung haben; noch Gefechte, Leichenzüge, Militärexekutionen und dergleichen anziehende Schaustücke das Auge des Zuschauers weiden, oder Trompetenschall und Kanonendonner das Trommelhäutchen seines Ohrs erschüttern."

[41]) Damit hängt zusammen, daß Klopstock keine faßbare Definition des Bardiets, die auf alle gepaßt hätte, zu geben vermochte; vgl. Muncker S. 389.

Hermanns Schlacht formbestimmend, ist in „Hermann und die Fürsten“[42]), fast nur noch lyrischer Schmuck, der auch fehlen könnte, und wirkt nur einmal bedeutender auf die Handlung ein.[43]) In „Hermanns Tod“ ist er vollends zur opernhaften Einlage geworden. Dies und anderes hängt entscheidend von der Verschiebung des Interesses ab, die sich in Klopstock vollzog. Der erste Bardiet war eine Schlachtfeier. Das Ereignis als solches steht im Mittelpunkt, nicht der Held. Erst aus dem geformten Werk wird der Plan einer Hermann-Trilogie erwachsen sein. Hermanns Charakter und sein Schicksal, etwas wie die Tragik des genialen Menschen, sind fürderhin der Inhalt, der den folgenden Bardieten ganz andere Wirkungen verleiht, als sie von Hermanns Schlacht ausgehen. Wie sehr dagegen die Kampfaktion, die doch ursprünglich der Bardietform allein den Sinn gab, zurücktritt, zeigt am deutlichsten „Hermanns Tod“.[44]) Auch hier hinter der Bühne Kampfvorgänge, die den Hauptteil des Stückes füllen. Aber hier undenkbar, den Helden bis gegen den Schluß hinten fechten und erst dann auftreten zu lassen, wie im ersten Stück. Er muß vielmehr unter den bedenklichsten Motivierungen auf der Szene gehalten werden, etwa einer Wunde wegen, von der Thusnelda dann doch glauben kann, er habe sich auf der Jagd gestreift (14. Szene). Aller kampftechnische Fortschritt geht damit verloren. Man steht wiederum auf Schlegels Standpunkt. Dessen Segest war während der Schlacht „vergnügt und ruhig durch den Hain geirrt“, Klopstocks Hermann riskiert sogar ein Schläfchen, indessen seine Leute auf Leben und Tod fechten. Damit sich vorne die schlachtfremde Handlung abwickeln kann, muß die allzu enge Beziehung zu den Kämpfen hinten vermieden werden; die Beobachtung fällt dem zum Opfer, während sie im zweiten Bardiet noch gute Dienste leistet. Daß der Schluß aus der Spannung auf den hinten vorgehenden Endkampf Hermanns und seiner Getreuen große Wirkung zieht, wiegt die Mängel der gesamten Anlage nicht auf.

In „Hermann und die Fürsten“ handelt es sich nur um kurzen Kampf, den schnell abgeschlagenen Nachtangriff der Germanen auf das römische Lager (Szene 13—16). Ein Einzelbeobachter vermittelt ihn den Frauen und Brenno, unablässig gefragt, meist in raschen, atemlosen Sätzen. Der Chor, der in Hermanns Schlacht den feierlich gemessenen Gang bedingt, fehlt hier. Gespräche der Frauen, Brennos und Ingomars, der verwundet heraufgeführt wird, füllen die Pausen der Beobachtung. Kattwald rettet die Frauen. Die Niederlage der Germanen führt einen Trupp Römer auf die Bühne. Wenn darob die Kampftechnik lockerer und beweglicher erscheint, ist doch kaum

[42]) Ein Bardiet für die Schaubühne. Hamburg 1784. Sämtl. Werke, Leipzig 1823 ff., Bd. 9.

[43]) In der 7. Szene weckt das Heldenlied Arpes Eifersucht auf Hermann und stimmt ihn um.

[44]) Ein Bardiet für die Schaubühne. Hamburg 1787. Sämtl Werke Bd. 10.

an shakespearischen Einfluß zu denken.[45]) Die Beobachtungstechnik ist die von Hermanns Schlacht, nur daß sie hier, der veränderten Situation gemäß, gesammelter und darum dramatischer und suggestiver auftritt, wo sie dort über eine lange Schlachtdauer verstreut war. Für verfolgende Kriegertrupps gaben uns schon Schlegel und Schönaich Beispiele. Wahrscheinlicher als die Einwirkung Shakespeares, für den die genaue Untersuchung des einzelnen gar nichts aufbringt, möchte diejenige der allgemeinen Zeitrichtung sein. Gerade die Kampfszenen scheint Klopstock erst geschrieben zu haben, nachdem der Götz erschienen war.[46]) Möglich, daß dieser auch ihm die Zunge etwas löste.[47]) Er hätte dann von Goethe, der kampftechnisch, wie gleich zu zeigen sein wird, von ihm lernte, seinerseits wieder gelernt.

[45]) Muncker stellt die Frage S. 400.

[46]) Vgl. Muncker S. 397.

[47]) Vgl. technisch etwa Götz V, Hauptmanns Zelt, Wolf: „Fort fort! Alles verloren. Unser Hauptmann erschossen. Götz gefangen" mit Klopstock, Hermann u. die Fürsten Sz. 15, Eine andre und entferntere Stimme: „Hermann schlug fort! Der Tribun ist tot! Sie sind durch!"

Vita.

Geboren am 26. Oktober 1889 in St. Gallen als Sohn des Kaufmanns, jetzt Stadtrates Hermann Scherrer und seiner Frau Sophie geb. Gehrig, besuchte ich das Gymnasium meiner Vaterstadt und verließ es im Frühjahr 1909 nach bestandener Maturität. Dankbar gedenke ich der dort insbesondere im Deutschunterricht von Dr. O. Lüning empfangenen Anregungen. Ich begann meine Studien an der Universität München, wandte mich von hier nach Paris und Berlin und kehrte nach München zurück, um hier abzuschließen.

Von den gehörten Vorlesungen hebe ich hervor: diejenigen der Herren † Burger, Kutscher, von der Leyen, † Lipps, Muncker, H. Paul, † Riehl, Strich, Unger, Voll, Voßler, Wilhelm, Wölfflin in München; Denis, Gazier, Lemonnier (Sorbonne), Lafenestre (Collège de France), A. Michel, Reinach (École du Louvre) in Paris; Morf, Roethe, † E. Schmidt, v. Wilamowitz-Moellendorff in Berlin. An Übungen nahm ich teil bei den Herren † Burger, Kutscher, † Lütjens, Unger, Voll, Wilhelm; an den Proseminaren von H. Paul und Roethe; an den Seminaren von F. Muncker, H. Paul, † E. Schmidt.

Die Ausarbeitung der vorliegenden Schrift wurde durch den Krieg unterbrochen. Zum Grenzschutz berufen, konnte ich sie in den Pausen des Ablösungsdienstes 1915, während der Dauer der Pikettstellungen meiner Einheit, nur auf kürzere Zeit wieder aufnehmen. Die Möglichkeit, sie bis an die beiden letzten Kapitel hinzuführen, verdanke ich einem von meinem Divisionskommando gewährten Urlaub von elf Monaten.

Beim Herantreten an den Stoff wurde ich durch Ratschläge des Herrn Prof. Dr. R. Unger (jetzt in Basel, künftig in Halle), gefördert, während der ganzen Ausarbeitung erfreute ich mich des unveränderten Wohlwollens und der Unterstützung meines hochverehrten Lehrers, des Herrn Geheimrates Prof. Dr. Franz Muncker, dem ich dafür zu herzlichem Danke verpflichtet bin.